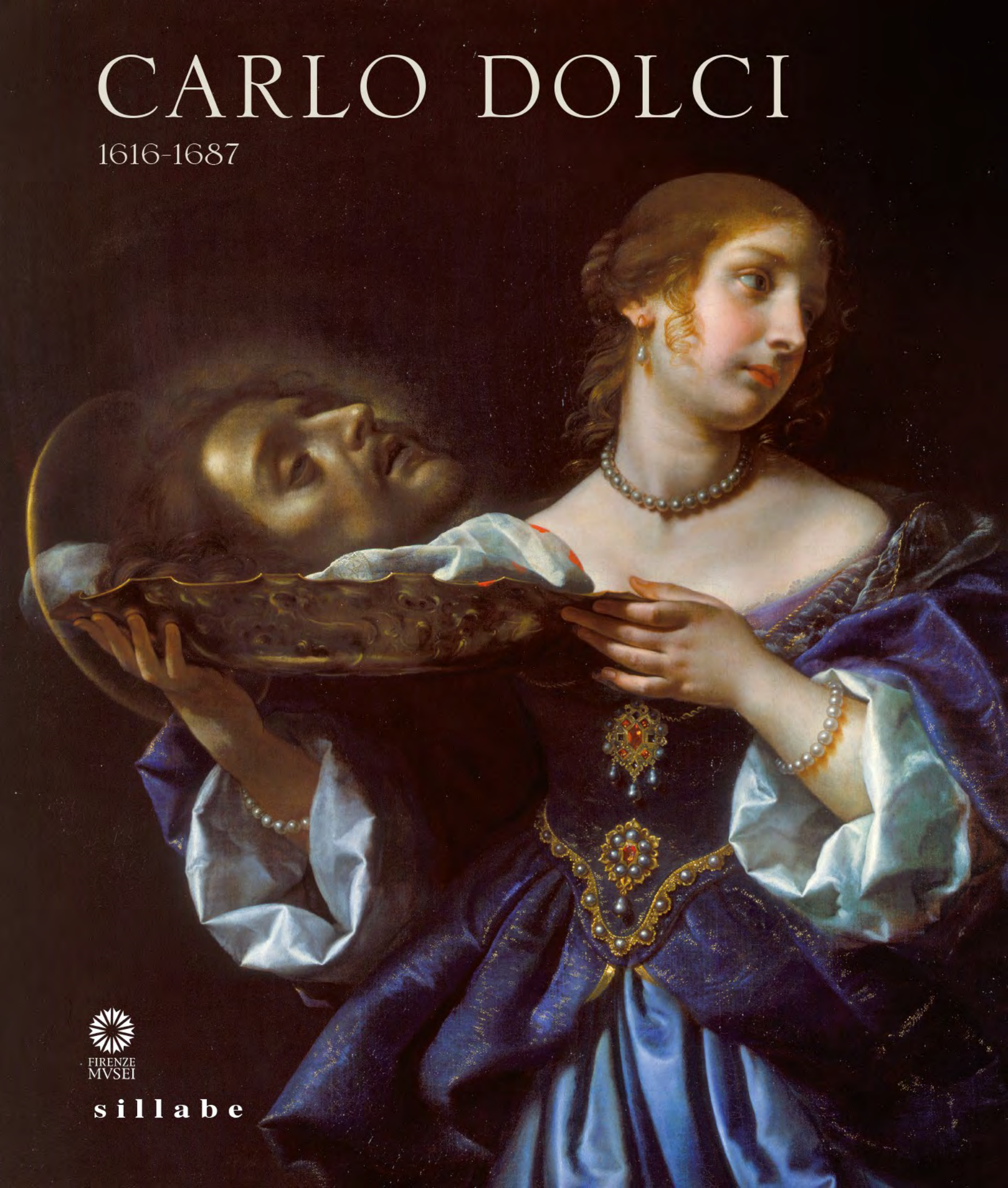
CARLO DOLCI

1616-1687



FIRENZE MVSEI

sillabe

CARLO DOLCI
1616-1687

in copertina - Carlo Dolci, *Salomè con la testa del Battista* (part.), Windsor, The Royal Collection, cat. n. 52 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015)

p. 6 - Carlo Dolci, *Vaso di fiori e bacile* (part.), Firenze, Galleria degli Uffizi, cat. n. 49

p. 8 - Carlo Dolci, *Agar, Ismaele e l'angelo* (part.), Firenze, collezione privata

p. 10 - Carlo Dolci, *Martirio di sant'Andrea* (part.), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, cat. n. 20

p. 16 - Carlo Dolci, *Santa Maria Maddalena* (part.), Firenze, Galleria degli Uffizi, cat. n. 42

p. 156 - Carlo Dolci, *Angelo custode* (part.), Prato, Musei Diocesani, Museo dell'Opera del Duomo, cat. n. 90

p. 400 - Domenico Marchetti (da Onorio Marinari), *Santa Margherita regina di Scozia* (part.), Londra, The British Museum

ABU - Archivio Biblioteca degli Uffizi
AD - Accademia del Disegno
AMS - Arte dei Medici e Speziali
ANA - Archivio Notarile Antico
AOSMFF - Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze
ASDPo - Archivio storico diocesano, Prato
ASFe - Archivio di Stato di Ferrara
ASFi - Archivio di Stato di Firenze
ASG - Archivio Storico delle Gallerie
ASPo - Archivio di Stato, Prato
ASR - Archivio di Stato di Roma
BdU - Biblioteca degli Uffizi
BNCF - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BRPo - Biblioteca Roncioniana, Prato
CCSGB - Congregazione di Carità di San Giovanni Battista
CRSGF - Corporazioni religiose soppresse dal governo francese
Decima - Decima granducale
DG - Depositeria Generale
DG pa - Depositeria Generale parte antica
GDSU - Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
GM - Guardaroba Medicea
Grascia - Ufficiali poi Magistrati della Grascia
IRC - Imperiale e Reale Corte
IRCL - Imperiale e Reale Corte Lorenese
Magl. - Magliabechiana
MAP - Medici Archive Project
MdP - Mediceo del Principato
MM - Miscellanea Medicea
O.d.A. - Oggetti d'Arte
OSMN - Ospedale di Santa Maria Nuova
SRP - Scrittoio delle Regie Possessioni
TCG - Tribunale Criminale del Governatore

Il logo "Firenze Musei"
è un marchio registrato creato da Sergio Bianco

© 2015 Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo
Ex Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze

Una realizzazione editoriale
s i l l a b e s.r.l.
Livorno
www.sillabe.it

Prima edizione digitale Marzo 2016
ISBN 978-88-8347-879-6

Questa pubblicazione è protetta dalla Legge sul diritto d'autore e pertanto è vietata ogni duplicazione, commercializzazione e diffusione, anche parziale, non autorizzata.
Sillabe declina ogni responsabilità per ogni utilizzo dell'ebook non previsto dalla legge

direzione editoriale: Maddalena Paola Winspeare
progetto grafico e impaginazione: Laura Belforte
redazione: Giulia Bastianelli, Sabrina Braccini
layout e coding dell'ebook: Saimon Toncelli

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Segretariato regionale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo della Toscana
Ex Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze
Galleria Palatina e Appartamenti Reali di Palazzo Pitti

CARLO DOLCI
1616-1687

a cura di
Sandro Bellesi e Anna Bisceglia

s i l l a b e

Firenze 2015
Un anno ad arte

CARLO DOLCI
1616-1687

Firenze, Palazzo Pitti
Galleria Palatina
30 giugno – 15 novembre 2015

Ministero dei beni
e delle attività culturali e del turismo

Segretariato regionale del Ministero
dei beni e delle attività culturali
e del turismo della Toscana

Ex Soprintendenza Speciale
per il Patrimonio Storico, Artistico
ed Etnoantropologico
e per il Polo Museale della città di Firenze

Galleria Palatina
e Appartamenti Reali di Palazzo Pitti

Firenze Musei

Segretario regionale
del Ministero dei beni e delle attività
culturali e del turismo della Toscana
Paola Grifoni

Direttore della Galleria Palatina e degli
Appartamenti Reali di Palazzo Pitti
Matteo Ceriana

Mostra a cura di
Sandro Bellesi, Anna Bisceglia

Comitato scientifico
Cristina Acidini
Sandro Bellesi
Silvia Benassai
Anna Bisceglia
Silvia Blasio
Silvia Bruno
Marina Carmignani
Stefano Casciu
Matteo Ceriana
Maria Cecilia Fabbri
Elena Fumagalli
Lisa Goldenberg Stoppato
Mina Gregori
Giovanni Serafini
Riccardo Spinelli

Direzione della mostra
Matteo Ceriana

Segreteria organizzativa
Cristina Gabbrielli; Silvia Cresti per Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group

Segreteria scientifica
Simona Mammana,
con la collaborazione di Celeste Funicelli

Progettazione dell'allestimento
e direzione dei lavori
Mauro Linari

Collaborazione all'allestimento
Maurizio Catolfi

Realizzazione grafica del progetto
Leonardo Baldi per Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group

Squadra tecnica della Galleria Palatina
Antonella Corti

Realizzazione dell'allestimento
Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group

Direzione amministrativa
e del personale
Silvia Sicuranza

Ufficio servizi aggiuntivi
Simona Pasquinucci
con Veruska Filipperi, Angela Rossi

Ufficio mostre della Soprintendenza
Sabrina Brogelli, Monica Fiorini

Ufficio Esportazione oggetti di
antichità e d'arte di Firenze
Direttore: Angelo Tartuferi
Nadia Lastrucci, Irma Carloni, Sonia Cecconi, Andrea Staderini

Produzione e gestione della mostra
Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group

Comunicazione a cura di
Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group

Coordinamento comunicazione
e relazioni esterne
Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group
Mariella Becherini

Sito web
www.unannoadarte.it

Ufficio Stampa
Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group
Salvatore La Spina
Barbara Izzo e Arianna Diana

Funzionario per la promozione e
la comunicazione del Polo Museale
Fiorentino
Lucia Mascalchi

Immagine coordinata e progetto grafico
per sito web
Senza Filtro Comunicazione - Firenze

Trasporti
Apice

Assicurazioni
Willis Italia S.p.A.

Garanzia di Stato
Ministero dei beni e delle attività
culturali e del turismo,
Direzione generale Musei
Ugo Soragni
Dirigente: Antonio Tarasco

Ufficio Garanzia di Stato
Antonio Piscitelli
con la collaborazione di
Rossana Coletti

Direzione generale belle arti,
e Paesaggio
Francesco Scoppola

Servizio II
Marica Mercalli
Daniela Cecchini
con la collaborazione di
Cristina Intelisano

Segretariato Regionale
del Ministero dei beni e delle attività
culturali e del turismo della Toscana
Paola Grifoni
con la collaborazione di
Marinella Del Buono
Maurizio Toccafondi
Lucia Ezia Veronesi

Opificio delle Pietre Dure
Marco Ciatti
con la collaborazione di
Francesca Ciani Passeri

Ministero dell'Economia e delle Finanze
Dipartimento Ragioneria dello Stato
Ispettorato Generale del Bilancio
Ufficio XIII
Salvatore Gueci
con la collaborazione di
Sebastiano Verdesca
Carla Russo
Luisa Gasperini

Corte dei Conti
Ufficio di Controllo sugli atti
del Ministero dell'Istruzione,
dell'Università e della Ricerca, del
Ministero dei beni e delle attività
culturali e del turismo, del Ministero
della Salute e del Ministero del Lavoro e
delle Politiche Sociali
Roberto Benedetti
Lina Pace

Controllo condizioni climatiche delle
sale espositive
Maurizio Catolfi, Galleria Palatina

Assistenza tecnica e redazione schede
conservative
Laboratorio Restauri della Soprintendenza
Direttore: Magnolia Scudieri
Sabrina Biondi, Marina Ginanni, Elena Prandi, Cristina Samarelli

RESTAURI
Rita Alzeni, cat. n. 62
Lucia Arceri, Miriam Pitocco, cat. n. 18; Ivano Francavilla, cat. n. 18 (passepartout e montaggio)
L'Atelier snc, cat. n. 4
Silvia Bensi, cat. nn. 25, 26
Lucia Biondi, cat. nn. 28, 55 (*con la collaborazione di* Maurizio Spatafora)
Centro di restauro di Laura Caria, cat. nn. 76, 85
L'Officina del restauro di Lucia e Andrea Dori, restauri cat. nn. 47, 57 (*con la collaborazione di* Luciano Sostegni), 64; manutenzioni cat. nn. 2, 7, 10, 20, 27, 32, 33, 36, 39, 50, 65, 71, 78
Michela Fasce, cat. n. 84
Miriam Fiocca, cat. n. 79
Miriam Fiocca, Roberto Buda, cat. n. 29
Aviv Fürst, restauro delle cornici cat. nn. 13, 22, 33, 58
Daniela Murphy, cat. n. 43
Elda Nozzoli, cat. n. 92
Michela Piccolo (Opificio delle Pietre Dure), cat. n. 56
Oriana Sartiani (Opificio delle Pietre Dure), cat. n. 77

Il restauro cat. n. 26 è stato finanziato con il generoso contributo de La Venaria Reale
Il restauro cat. n. 43 è stato finanziato con il generoso contributo degli Amici di Palazzo Pitti

Il restauro cat. n. 55 è stato finanziato con il generoso contributo di Pitti Immagine, mecenate delle arti come parte del progetto di Borsa Italiana, Rivelazioni – Finance for the Fine Arts

PITTI IMMAGINE

Il restauro cat. n. 79 è stato finanziato con il generoso contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Forlì
Il restauro cat. n. 92 è stato finanziato con il generoso contributo del Tokyo Fuji Art Museum

ALBO DEI PRESTATORI
Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
Brest, Musée des Beaux-Arts de Brest Métropole Océan
Budapest, Szépművészeti Múzeum
Cambridge, The Fitzwilliam Museum
Calenzano (Fi), Fondazione Adolfo Carmine (Accademia di Belle Arti di Firenze)
Cleveland, The Cleveland Museum of Art
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano
Firenze, chiesa di Santa Felicita
Firenze, collezione Giovanni Conti
Firenze, collezione Gianfranco Luzzetti
Firenze, collezione privata
Firenze, Depositi delle Gallerie Fiorentine
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
Firenze, Galleria Corsini
Firenze, Galleria degli Uffizi
Firenze, Museo degli Argenti
Firenze, Museo del cenacolo di Andrea del Sarto
Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure
Firenze, Museo di Casa Martelli
Firenze, Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte
Firenze, Museo di San Marco
Firenze, Università degli Studi, Villa La Quiete
Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso
Lille, Palais des Beaux Arts
Londra, collezione privata
Londra, The British Museum
Londra, The Courtauld Institute of Art, The Samuel Courtauld Trust, The Courtald Gallery
Londra, Trinity Fine Art
Lucca, Musei Nazionali
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
Marsiglia, Musée des Beaux-Arts
Massa Marittima (Gr), chiesa di San Pietro all'Orto in Sant'Agostino
Milano, Pinacoteca di Brera
Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
Oxford, The Ashmolean Museum
Parigi, Fondation Custodia, collection Frits Lugt
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques
Prato, collezione Banca Popolare di Vicenza
Prato, Monastero domenicano di San Vincenzo e Santa Caterina de' Ricci
Prato, Musei Diocesani, Museo dell'Opera del Duomo
Prato, Museo di Palazzo Pretorio
Roma, collezione Amata
Roma, collezione privata
Roma, Galleria Doria Pamphilj
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica
San Casciano in Val di Pesa (Fi), chiesa della Misericordia
Stamford, The Burghley House Collection
Stoccolma, Nationalmuseum
Vienna, Kunsthistorisches Museum
Windsor, The Royal Collection/ HM Queen Elizabeth II

Media partner

CURA DEL CATALOGO
Sandro Bellesi, Anna Bisceglia

Autori dei saggi
Cristina Acidini
Sandro Bellesi
Silvia Benassai
Anna Bisceglia
Silvia Blasio
Silvia Bruno
Marina Carmignani
Maria Cecilia Fabbri
Elena Fumagalli
Lisa Goldenberg Stoppato
Giovanni Serafini
Riccardo Spinelli

Autori delle schede
Sandro Bellesi, Paolo Benassai, Silvia Benassai, Luisa Berretti, Federico Berti, Marco Betti, Anna Bisceglia, Silvia Bruno, Marina Carmignani, Marzia Casini, Claudio Cerretelli, Roberto Contini, Maria Cecilia Fabbri, Elena Fumagalli, Celeste Funicelli, Riccardo Gennaioli, Cristina Gnoni Mavarelli, Lisa Goldenberg Stoppato, Maria Cristina Improta, Elena Marconi, Silvia Mascalchi, Francesca Petrucci, Daniele Rapino, Giovanni Serafini, Riccardo Spinelli, Letizia Treves

s i l l a b e

Direzione editoriale
Maddalena Paola Winspeare

Redazione
Giulia Bastianelli, Sabrina Braccini

Progetto grafico e ricerca iconografica
Laura Belforte

Campagna fotografica
Gabinetto Fotografico dell'Ex Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze
Direttore: Marilena Tamassia
foto Francesco del Vecchio, Sergio Garbari, Diego Santopietro

Laboratorio del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: foto Roberto Palermo

Referenze fotografiche
© 2015. Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur un Geschichte, Berlin
© 2015. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze
© 2015. The Fitzwilliam Museum, Cambridge/ Scala, Firenze
© Arti Doria Pamphilj srl
© Ashmolean Museum, University of Oxford
© Birmingham Museums Trust
© Christie's Images Limited (2002)
© Collection of the Earl of Pembroke, Witon House, Wiltshire/Bridgeman Images
© Comune di Milano - tutti i diritti riservati,
Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano
© Fondazione Longhi
© Jean BERNARD - Marseille (France), Musée des Beaux-Arts
© Madrid, Museo Nacional del Prado
© Musée des beaux-arts de Brest métropole océane
© Musei di Strada Nuova (foto Luigino Visconti)
© Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid
© Muzeum Okręgowe w Tarnowie (The Regional Museum in Tarnow) / photo Robert Moździerz
© The Cleveland Museum of Art
© The National Gallery, London
© The Trustees of the British Museum
© The Wallace Collection, London
Accademia della Crusca, Firenze: foto Niccolò Orsi Battaglini
Albertina, Vienna
Antonio Quattrone, Firenze
Archivio immagini del Museo di Palazzo Pretorio, Prato
Biblioteca Malatestiana, Comune di Cesena, Ufficio Gallerie, Musei, Eventi
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Foto GAP
Collezione Banca Popolare di Vicenza
Copenaghen, Statens Museum for Kunst, public domain
Corsham Court Collection, Wiltshire/ Bridgeman Images
Dorotheum Vienna
Fine Arts Museum of San Francisco, gift of Phoebe Cowles and Robert Girard
Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris
Fondazione "A. Carmine"
Foto Cristian Ceccanti, Firenze
Foto Giusti Claudio, Lastra a Signa
Fototeca Ufficio Beni Culturali Diocesi di Prato
Galleria Corsini, Firenze
George Tatge, Firenze
Harris Museum and Art Gallery, Preston, Lancashire, UK/Bridgeman Images
Kunst Historisches Museum, Wien, KHM-Museumsverband
Ligier Piotr/Muzeum Narodowy w Warszawie
Lithuanian Art museum
London, Trafalgar Galleries
Minneapolis Institute of Arts, MN, USA/ Bridgeman Images
Museu de Montserrat
Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze
Paolo Tosi, Firenze
Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Richard Lambert
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry La Mage
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry La Mage / Franck Raux
Photo © RMN-Grand Palais / Jacques Quecq d'Henripret
Photo © RMN-Grand Palais / Stéphane Maréchalle
Photo: Per-Åke Persson/Nationalmuseum Stockholm
Photograph © 2015 Museum of Fine Arts, Boston
Rabatti & Domingie Photography Snc, Firenze
Roma, Istituto Centrale per la Grafica
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015
Scottish National Gallery, Edinburgh
Snite Museum of Art
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Firenze, Pistoia e Prato
Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo
Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Lucca e Massa Carrara
Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio, Varese
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per il Polo Museale della città di Roma
Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Museum purchase: Letha Churchill Walker Memorial Art Fund, 1976-0041
Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie - Foto: Jörg P. Anders
Su concessione dei Musei Civici Fiorentini, Comune di Firenze
SzépművészetiMúzeum / Museum of Fine Arts, 2015
The Burghley House Collection, England
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, digital image courtesy of the Getty's Open Content program.
The National Museum of Western Art, Tokyo
The New Orleans Museum of Art: The Samuel H. Kress
The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London
The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Photograph © The State Hermitage Museum / photo by Vladimir Terebenin, Pavel Demidov
Trinity Fine Art, London
Ufficio Diocesano di Arte Sacra, Firenze: foto Cristian Ceccanti

Ringraziamenti
Didier Aaron, Angela Maria Aceto, Gianluca Arcuti, Riccardo Bacarelli, Alessandro Bagnoli, Paolo Balzano, Walter Balzano, Maria Cristina Bandera, Sandrina Bandera, Jean-Luc Baroni, Laura Baroni, Licia Bertani, Lucia Biondi, Rhea Sylvia Blok, Benedetta Bonfigli, Ilaria Bruno, Alberto Bruschi, Camilla Bruschi, Julian Brooks, Lia Brunori, Freya Budini Gattai, Francesco Caglioti, Josep de Calassanç Laplana i Puy, Thomas P. Campbell, Gabriele Capecchi, Antonieta Cardenas, Laura Caria, Silvia Castelli, Serenella Castri, Eugenio Cecioni, Jennifer Celani, Alberto Chiesa, Marco Ciatti, Sandra Rosa Clotet, Giulio Cocollini, Enrico Colle, Antonella Corti, Enrico Cortona, Daniela Cresti, Emanuela Daffra, Carlo Del Bravo, Paolo Delorenzi, Francesca De Luca, Alessandra Di Curzio, Vittorio Ducrot, Jill Dunkerton, David Ekserdjian, Marzia Faietti, Carlo Falciani, Kaywin Feldman, Cecilia Frosinini, Cristina Frulli, Peter Fuhring, Antonella Fusco, Arturo Galansino, Galleria Bosoni (Milano), Davide Gasparotto, Massimo Gabriele Gatti, Tina Gelsomino, Annamaria Giusti, Claudio Giusti, Fabrizio Guidi Bruscoli, Giuliana Guidi, Michel Hilaire, Clarice Innocenti, Claude Jeancolas, Ada Labriola, Stéphane Loire, Gianfranco Luzzetti, Ada Maggio, Andrea Maggio, Danuta Majewska, Giorgio Marini, Marcella Marongiu, Claudio Martini, Riccardo Martini, Giandomenico Merenda, Luciano Modica, Valentina Monteleone, Daniela Murphy, Museu de Montserrat, Raffaello Napoleone, Fausta Navarro, Antonella Nesi, Patrick Noon, Sara Oliviero, Giovanni Pagliarulo, Maria Cristina Paoluzzi, Simona Pasquinucci, Emanuele Pellegrini, Annamaria Petrioli Tofani, Daniele Piacenti, Stefano Piacenti, Susi Piovanelli, Claudio Pizzorusso, Eugene Pooley, Daniela Porro, Giovanni Pratesi, Antonio Quattrone, Graziano Raveggi, Alessandra Sarti, Mario Scalini, Rosanna Scalzo, Andreas Schumacher, Maria Sframeli, Carlo Sisi, Maria Matilde Simari, Daniela Smalzi, Fiorella Sricchia Santoro, Federico Stoppato, Fausto Taccetti, Marilena Tamassia, Chiara Ulivi, Paola Vannucchi, Angela Verdiani, Elisa Viola, Rosa Weis, Catherine Whistler, Lucy Whitaker, John Winter, Maria Pia Zaccheddu, Olivier Zeder

Un ringraziamento particolare alla Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio: arch. Alessandro Marino, Soprintendente; Daniela De Palma, Ufficio mostre

a Mina Gregori

13 Presentazione
Paola Grifoni

14 Invito alla mostra
Matteo Ceriana

17 Saggi

19 Carlo Dolci, dai ricordi alla mostra
Cristina Acidini

23 Le tappe principali della fortuna storica
Silvia Bruno

33 La pittura di Carlo Dolci fra tradizione e modernità
Sandro Bellesi

57 Carlo Dolci e il sacro
Giovanni Serafini

67 Carlo Dolci e i Medici: riflessioni e appunti
sulla committenza e sul collezionismo granducali
Riccardo Spinelli

85 Carlo Dolci ritrattista
Lisa Goldenberg Stoppato

101 La "pazienza" di Carlino.
Aspetti e novità nella produzione grafica di Dolci
Maria Cecilia Fabbri

115 Le vesti di Carlo Dolci: una sontuosa metafora
Marina Carmignani

125 Carlo Dolci e le presenze forestiere a Firenze
Elena Fumagalli

133 "… quantunque essi camminino per vie diverse…":
Carlo Dolci e Sassoferrato
Silvia Blasio

145 Carlo Dolci: i discepoli, l'eredità, il ricordo
Silvia Benassai

157 Catalogo

385 Filippo Baldinucci e le *Notizie di Carlo Dolci*
Anna Bisceglia

401 Bibliografia

Carlo Dolci,
San Matteo
e l'Angelo (part.),
Malibu,
The J. Paul Getty
Museum

A circa un trentennio di distanza dalla grande esposizione sul Seicento fiorentino *e a valle della fervida stagione di studi che ne è scaturita, giunge la prima monografica dedicata a Carlo Dolci (1616-1687), una delle figure che forse più di altre attendeva da tempo una generale riconsiderazione anche a beneficio del pubblico di Palazzo Pitti e in particolare della Galleria Palatina, splendido scrigno di tesori che conserva il più ampio nucleo di opere di questo raffinato, sensibilissimo artista a noi giunto attraverso il vivace ritratto stilato dal Baldinucci nelle sue* Vite. *È questa la sesta tra le iniziative della serie* Un Anno ad Arte 2015 *e conta sul fondamentale impegno del Direttore della Galleria Palatina, Matteo Ceriana, coadiuvato da tutto lo staff curatoriale del Museo. Anna Bisceglia, vicedirettrice e curatrice del dipartimento di pittura centroitaliana del XVII secolo, ha progettato la mostra insieme a Sandro Bellesi, uno dei massimi esperti di pittura e scultura fiorentina del Sei e Settecento. Accanto a loro si riunisce un* parterre *di specialisti di prim'ordine, cui è affidato il compito di mettere a fuoco da più punti di vista la vicenda critica e il percorso artistico di Carlo Dolci. Grazie al ricco apparato di contributi ospitati in questo catalogo – solido strumento di lavoro per gli studiosi ma anche opportuno viatico per gli appassionati visitatori di Pitti – emerge non solo una cospicua raccolta di opere ma anche uno straordinario, intenso affresco dei gusti, delle scelte collezionistiche e degli orientamenti culturali dell'epoca, dei fatti d'arte e di letteratura che presero corpo nella Firenze di quegli anni e degli intrecci che la città seppe tessere con il resto d'Europa.*

Questa iniziativa, come le altre di Firenze. Un Anno ad Arte 2015, *fonda sul contributo determinante di partner che da tempo affiancano l'attività e l'impegno dei funzionari dello Stato nelle iniziative di valorizzazione dell'imponente patrimonio che sono chiamati a custodire. A Firenze Musei, Opera Laboratori Fiorentini – Civita Group, va la nostra riconoscenza per aver accolto con favore e offerto la più fattiva collaborazione a questo programma impegnativo e affascinante che siamo certi offrirà molti spunti di riflessione anche negli anni a venire.*

Paola Grifoni
Segretario regionale del
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo per la Toscana

Invito alla mostra

La prima mostra monografica in tempi moderni – o forse la prima vera mostra in assoluto – su Carlo Dolci dove poteva trovare casa se non a Palazzo Pitti residenza dei Medici? Il fiorentinissimo pittore era molto amato, nel secolo XVII, dagli esponenti della casata per i quali collezionare dipinti e raccogliere opere d'arte era parte integrante dello status sociale e del ruolo politico di regnanti in un dominio, il prestigio culturale del quale eccedeva di larga misura il peso reale nello scacchiere europeo. Riccardo Spinelli ha meticolosamente illustrato in catalogo l'enorme quantità di quadri di Dolci presenti negli inventari medicei, un'abbondanza che ancora oggi rende la Galleria Palatina il museo con più opere sue (e le più importanti) al mondo.

Il cardinal Carlo, e poi i cardinali Giovan Carlo e Leopoldo, e ancora Vittoria della Rovere e Cosimo III lo predilessero per lo stile sinceramente devoto, ben illustrato in catalogo dall'innovativa lettura di Giovanni Serafini, stile che secondava il loro fervore spirituale ma che accontentava anche, con l'eccelsa capacità mimetica, la considerazione che il secolo di Galileo mostrava per la verità delle cose.

Non solo le gemme splendono fredde, quasi taglienti, non solo i fiori si offrono artificiosi nel loro rigoglio di seta, non solo le vesti si gonfiano di ombre colorate, ma le carni, anche le più sante, esibiscono una stesura compatta, ottenuta con colore sovrapposto e materico che rende quasi conturbante per lo spettatore la promiscuità palpitante di quelle mani, di quelle fronti, di quelle guance.

La mostra di questo artista grandissimo, ma anche senza dubbio difficilissimo, tendenzialmente perfetto, maturo fin da quel che noi oggi conosciamo come debutto e quasi immutabile nel corso della sua carriera, aveva bisogno di una narrazione chiara che mettesse a fuoco tutti gli aspetti della sua produzione addensandoli intorno ad alcuni nuclei coesi o eccellenti per committenza, come le opere di formazione, i dipinti per il mercato inglese, quelli per Vittoria della Rovere, le rare pale d'altare. A completare la presentazione di Carlino, come si firmava con un diminutivo che era forse frutto di vera umiltà cristiana e forse malinconica constatazione della sua scarsa costituzione fisica, sono in mostra non pochi disegni, anche "nuovi" – come la *Madonna in gloria* di proprietà privata – o riscoperti – come il *David con la testa di Golia* di Brera – scelti da Cecilia Fabbri che da anni li studia. L'allestimento calibratissimo di Mauro Linari diviene, con la sua scelta monocromia, il filo conduttore del racconto e il luogo dove le varie opere si confrontano con agio.

È parso poi necessario illuminare, con confronti non numerosi ma attentamente ponderati, il rapporto osmotico con il circostante ambiente fiorentino dal quale Dolci trae gli stimoli compositivi per trasformarli in qualcosa di completamente inedito sul piano visivo, anche quando le composizioni sono a prima vista riprodotte fedelmente. Resterà fedele fino in fondo al capoluogo toscano dal quale – in un secolo di artisti girovaghi e viaggiatori – non si sarebbe mai staccato se non fosse stato obbligato per obbedienza di suddito a una trasferta presso una corte tanto lontana – quanto artisticamente marginale a quelle date – come Innsbruck. Un dialogo serratissimo in una pratica giornaliera con la tradizione figurativa locale e che alla fine rende impossibile un viaggio a Roma: anche se questa sia una chiusura che, per un artista grande come Dolci, rischia d'essere un sintomo di autismo culturale. Scarsi d'altra parte sono anche gli incontri con quanto arriva nella capitale toscana da fuori, secondo il resoconto di Elena Fumagalli, eccetto quello fatale con Luca "fa presto", il napoletano Luca Giordano.

Sembra che a quattrocento anni dalla nascita sia tornato il tempo di Dolci e ne è segno la nuova edizione, accresciuta e migliorata, del fondamentale repertorio sistematico di Francesca Baldassari, pubblicata solo alcuni mesi fa, e del quale la mostra, nel corso della preparazione si è naturalmente assai giovata. E tuttavia l'esposizione di un tanto alto numero di opere fondamentali dell'artista è occasione altra rispetto a un qualunque libro e a esso necessariamente complementare nel far crescere la conoscenza dell'artista. Con la possibilità di verificare i dipinti dal vivo, alcuni accanto ai disegni preparatori, altri completamente restaurati, si potranno approfondire le questioni che Sandro Bellesi acutamente pone, intanto, nel suo saggio: come Carlino gestisse la sua bottega, la produzioni di "multipli" – dei temi devoti tante volte ripetuti –, la cronologia ardua di queste varie versioni e in generale di tutta la sua produzione e infine la tecnica, unica e inconfondibile non solo nella pittura fiorentina ma in tutta la pittura italiana del XVII secolo; anche rispetto a un celebre pittore marchigiano, ma culturalmente romano, come Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato che, come ha messo a fuoco Silvia Blasio, è stato fin da sempre accostato al fiorentino nella letteratura critica, sebbene con lui non abbia realmente a che fare in alcun modo su di un piano figurativo.

I molti restauri originati dalla mostra e portati avanti da operatori di altissima professionalità ci permettono non solo di rileggere con occhio nuovo molte delle opere della Galleria Palatina ma di cominciare a creare il corpus di informazioni indispensabile per scandagliare la tecnica pittorica di questo artista per il quale una perfettissima stesura cromatica diveniva un compito devoto, un esercizio spirituale, e insieme sanava la sua evidente curiosità, quasi da ossessivo naturalista, per la pelle delle cose.

Nel catalogo il lettore troverà, infine, la vita di Dolci scritta da Filippo Baldinucci. La lettura di questo testo, con vera acribia critica commentato da Anna Bisceglia, è ancor'oggi basilare per essere la più sagace lettura – seppure non portata dall'autore a ultima conclusione – dell'artista e non ci farà rimpiangere un completo codice diplomatico dolciano che prima o poi bisognerà tuttavia volonterosamente mettersi a compilare come strumento indispensabile al proseguo degli studi, ma che in un catalogo di mostra sarebbe stato certamente sovra-dimensionato.

Infine dopo quella del 2014 su Jacopo Ligozzi voluta dal mio predecessore Alessandro Cecchi, questa mostra di Carlo Dolci prosegue la rilettura di artisti 'medicei' nel senso di coloro che hanno costruito con la propria opera, seppure ognuno in modo differente, l'universo visivo che Palazzo Pitti incarna e del quale la Galleria Palatina è illustrazione sontuosa. Anche in futuro si dovrà, e mi auguro si potrà, continuare su questa linea di ricerca, di studio, di esposizione al pubblico con mostre intimamente legate alla realtà museale, ad essa strettamente complementari, che servano a rendere più comprensibile, per noi oggi, la straordinaria macchina rappresentativa della dinastia fiorentina.

Matteo Ceriana

Direttore della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti

Saggi

Carlo Dolci,
Sant'Antonio Abate,
Firenze, collezione
privata

Carlo Dolci,
dai ricordi alla mostra

Cristina Acidini

Ebbe una sua naturalezza, che a rivalutare con gli strumenti di una perspicace filologia e di una raffinata *connoisseurship* un pittore "difficile" come Carlo Dolci fosse più di ogni altro uno storico dell'arte un non fiorentino, anzi un non italiano, Charles McCorquodale. Alla sua prematura scomparsa, nel ricordo apparso su "The Independent" del 30 aprile 1996, Alastair Laing scrisse tra l'altro: "Ci si rammarica che la necessità di guadagnarsi precariamente da vivere (…) abbia impedito a McCorquodale di completare e di convertire in un libro la serie di articoli su Carlo Dolci, lo studio dell'arte del quale ha costituito il nucleo centrale di questa mostra" ("*It is regrettable that the need precariously to earn a living […] prevented McCorquodale from completing and working into a book the succession of articles on Carlo Dolci, the study of whose art had provided the nub of this exhibition*"). La mostra era "*Painting in Florence 1600-1700*", con sedi nella Royal Academy di Londra e nel Fitzwilliam Museum di Cambridge nel 1979.

Nel decennio successivo alla mostra inglese, convocato dai curatori Mina Gregori e Piero Bigongiari nel *parterre* dei collaboratori per la grandiosa mostra *Il Seicento fiorentino* in Palazzo Strozzi nel 1986 (anno di Firenze capitale europea della cultura), McCorquodale delineò da par suo la biografia di Carlo Dolci – prefigurandone la monografia – e scrisse le schede di ben quindici opere in mostra. Ebbi modo di godere la limpida ed elegante stesura in lingua originale del suo saggio, perché lo tradussi dall'inglese, guadagnandomi da lui un apprezzamento del cui ricordo faccio tesoro, così come del raro colore blu dei suoi occhi.

Non fiorentino, dunque, o almeno non di nascita, McCorquodale: così da non aver sepolto in qualche segmento del proprio DNA culturale un'atavica insofferenza per "Carlino" e per quel che la storiografia – ma anche una sorta di memoria letteraria collettiva – ha finito per associare alla sua pittura: la corte bigotta dominata da autoritarie figure femminili, da cui sarebbe fuggita Marguerite Louise, la devozione imperante, il culto di santi nostrali ed esotici, l'accoglienza di ordini religiosi peregrini, l'esaltazione di reliquie remote... E se il critico aprì il suo testo biografico ammettendo che il Dolci aveva ai suoi tempi "una notorietà sproporzionata rispetto ai suoi reali raggiungimenti", ne valutò tuttavia la squisita opera pittorica con equilibrio esemplare senza conceder spazio eccessivo all'elemento psicologico, pur ineludibile e anzi tentatore, d'una vita d'artista originalissima, segnata dalla lentezza e dalla depressione e infine distrutta da una battuta estemporanea di Luca Giordano detto il "Fapresto".

A quasi trent'anni dalla mostra de *Il Seicento fiorentino*, la schiera di artisti che si presentò all'eccezionale e irripetibile appuntamento del 1986 era già stata e sarebbe stata ulteriormente censita, conosciuta, pubblicata in repertori di vasto respiro, in parte precedenti e in parte seguenti il catalogo della mostra, che con i suoi tre volumi resta un caposaldo bibliografico. Molti tra loro godevano stabilmente delle attenzioni dei ricercatori e di mostre e pubblicazioni internazionali dedicate (si pensi al Giambologna), altri invece si spiccarono via via dalla costellazione

per brillare di più viva luce propria grazie all'approccio monografico: furono i casi di Cesare e Vincenzo Dandini, Lorenzo Lippi, Francesco Furini, Giovanni Martinelli tra gli altri. Oggi tocca al Dolci, largamente presente negli studi specialistici grazie a numerosi articoli e maggiormente noto al pubblico generale tramite brillanti pubblicazioni, raggiungere il traguardo di una presentazione espositiva autonoma. Dedicare una mostra monografica a Carlo Dolci era infatti, da parte del sistema dei musei fiorentini, una sorta di dovere a lungo eluso, che sono lieta di avere avviato al compimento quando ero Soprintendente, accogliendo l'autorevole indicazione di Mina Gregori, decana degli studi secenteschi, e la sua disponibilità a curare la mostra insieme con Sandro Bellesi, avvalendosi dei massimi esperti.

Grazie alla concentrata e valorosa compagine dei funzionari della Galleria Palatina, ai quali ho potuto a suo tempo affidare lo sviluppo e il compimento del progetto con la direzione di Matteo Ceriana, Carlo Dolci ritorna – rappresentato al meglio da quadri e disegni – nel luogo mediceo che maggiormente ne accolse l'opera, la reggia di Palazzo Pitti, ormai senza destare stupore e tanto meno fastidio, anzi riguadagnando almeno in parte la stima e l'ammirazione che lo circondarono mentre era in vita.

Quell'aspirazione alla perfezione nella pittura che guidò (e angustiò) il Dolci nella sua carriera di pittore di corte, si rende una volta di più leggibile nei dipinti sacri e profani, nelle scene e nei ritratti, rivelandosi nella cura infinitamente paziente e sapiente delle stesure pittoriche che, sopra un solido impianto disegnativo, creano gli effetti levigati e preziosi in virtù dei quali a più riprese si è definito il Dolci un Bronzino dei suoi tempi.

In una unità percepita del Creato che ebbe certo radici profonde nella fede religiosa, Dolci riservò il medesimo trattamento a quegli speciali oggetti di natura, i fiori, che attraverso il compiacimento della vista e dell'olfatto evocano un profumato percorso di santità che avvicina a Dio. Egli ebbe straordinarie capacità di fiorante, che si rivelarono nell'intenso naturalismo degli inserti floreali nei suoi quadri di soggetto sacro. Nella *Madonna dei gigli* del Museo di Montpellier (1642) i teneri gesti scambievoli tra Madre e Figlio pongono in primo piano rose e gigli succosi. Altri gigli nel *San Nicola da Tolentino*, nella *Santa Rosa da Lima* e nella *Visione di san Luigi di Tolosa* (Firenze, Galleria Palatina), nell'*Angelo custode* (Prato, Museo dell'Opera del Duomo), nella *Sincerità* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), nella *Santa Cecilia* (Dresda, Gemäldegalerie) lasciano immaginare un concento di mistiche fragranze.

Il soggetto sacro che forse meglio di ogni altro integra la presenza divina in sembianza umana con quella vegetale è il *Gesù Bambino con una ghirlanda di fiori* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), dove la corona con anemoni, rose, gelsomini, peonie e gigli – dipinti come coppe smaltate colme di luce bianca, rosea e purpurea –, in mano al dolce fanciullo dalla veste sacrificale rossa nel crepuscolo, annuncia la futura corona di spine e insieme, per dirla con Filippo Baldinucci, esorta l'anima a "inghirlandarsi di cristiane virtù". Dietro, nel giardino ancora luminoso, danzano nella brezza altre rose e gelsomini, garofani dagli erti chiodi simbolici, rossi fiori di giglio di Costantinopoli dipinti in punta di pennello. L'immagine, amata per la sua tenerezza struggente e devota che mette in scena la "combinazione dolciana, unica nel Seicento fiorentino, di cerebrale e di sensuale" (Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 83), fu replicata in più varianti dal pittore stesso.

A lui spetta il quadro che non esito a definire il florilegio più affascinante delle raccolte medicee. Sola natura morta (per ora) nel suo *corpus* pittorico, il *Vaso di fiori e bacile* nella Galleria degli Uffizi è precisamente documentato all'attività matura del Dolci, che lo dipinse nella primavera del 1662 per il cardinale Giovan Carlo de' Medici, dotato d'inclinazione per la floricoltura, la botanica e la pittura di natura morta. Il pagamento di sessanta scudi fu corrisposto all'artista il 23 maggio di quell'anno con una singolare nota: "non deve mai servire per esempio, essendo disorbitante e con quest'homo è stato considerato il tempo che ci ha perso che è stato lunghissimo" (il documento fu trovato e pubblicato da Mascalchi, in BALDASSARI 1995, pp. 130-131). La cifra "disorbitante" trova piena giustificazione nella qualità suprema del quadro, che nel rispecchiare la riflessiva lentezza e la conduzione pittorica smaltata tipiche del Dolci, esalta i fiori e gli oggetti. Dall'indistinto di un ambiente oscuro, si presenta in diagonale l'angolo di un tavolo rivestito di velluto rosso e da questo si spicca un pregiato vaso metallico sbalzato a motivi vegetali, con l'arme del cardinale al centro: dalla sua imboccatura stretta si allarga un mazzo composto in gran parte di tulipani (*Tulipa gesneriana* in varie *cultivar*) e inoltre fiori di anemone, narciso, giacinto, ranuncolo, violacciocca gialla e bianca e zagara di arancio amaro, che espandono con andamento stellare le corolle densamente colorate uscenti dalla penombra. A sinistra, in un catino di ceramica bianca imperlato di gocce sono appoggiati un esemplare di *Tulipa viridiflora* dai tepali striati di verde e due tulipani stradoppi "mostruosi", mentre in primo piano sembra protendersi verso l'osservatore un tulipano striato sfatto. I fiori, come raramente accade nei florilegi, fioriscono più o meno in contemporanea e hanno dimensioni correttamente in scala (così SIGNORINI, PACINI 2009, p. 42): la documentata lentezza, con la quale Dolci dipinse il quadro, esclude però che il mazzo fosse composto e ritratto tutto insieme dal vero.

La resa perspicua della materia vegetale, dallo spesso lustro ceroso, così come degli oggetti – l'uno sontuoso, l'altro feriale – certo risente della presenza e della fortuna di dipinti olandesi e specialmente di Willem van Aelst. Tuttavia la singolarità del quadro, che rimane sospeso tra il verosimile e l'artificioso, tra l'aulico e il quotidiano, non può non trovare la sua ragion d'essere nell'intesa tra il cardinale e il pittore, a intessere puntuali allusioni personali in un tema cui si poteva pur sempre applicare, in linea generale, l'interpretazione moraleggiante di monito sulla vanità della bellezza effimera.

E dunque, sul tavolino del Cardinale – dove il panno è macchiato, forse d'acqua appena sgocciolata – il vaso accoglie i fiori più belli e preziosi che, nella primavera del 1662, fiorirono in uno dei giardini del Cardinale: creature viventi curate e care, orgoglio del padrone e del giardiniere, ritratte per memoria al pari degl'inservienti, o dei cani, o dei frutti di corte. I fiori nel catino paiono appena giunti, recisi di fresco dal giardino, mentre un tulipano sfiorito è stato tolto dal vaso e langue prima d'esser gettato. Al di là del motivo implicito e perfino scontato della *vanitas*, questa puntuale descrizione delle circostanze di spazio e di tempo sembra voler ammettere l'osservatore all'intimità di una silente scena domestica, dove una mano ora invisibile – probabilmente ancillare o servile – si è arrestata nel bel mezzo del suo lavoro di "rinfrescare" il mazzo, eliminando i fiori invecchiati e aggiungendone di nuovi. Un quadro, dunque, che fissava in immagine pochi istanti di una quieta giornata aristocratica: fu il durevole splendore della pittura di Carlo Dolci a farlo salire ai vertici della storia dell'arte fiorentina e italiana.

Carlo Dolci,
Martirio di sant'Andrea,
Birmingham,
City Museum
and Art Gallery

Le tappe principali della fortuna storica

Silvia Bruno

Nello scenario della pittura fiorentina del Seicento Carlo Dolci occupa un proprio paesaggio intellettuale, perché dalla sua opera emerge un dato di grande contemporaneità: egli sentì l'esigenza di attuare un "programma di genere", e giacché il linguaggio sacro della Bibbia e del Vangelo si comprende con immediatezza per gli evidenti simboli iconografici, per gli *exempla* morali e per lo stile dei suoi testi letterari[1], egli porta un contributo figurativo coerente ed esclusivo alla storia della salvezza e a quella dell'umanità; a questo proposito sono due gli elementi più significativi che emergono congiunti dalla sua vita e dalla sua opera: il primo consiste nell'ammonimento a preparare la pace piuttosto che la guerra (amore-caritas, secondo la più alta elaborazione espressa dalla cultura cristiana dal medioevo in poi), e il secondo nell'occuparsi della salute e della cura della propria anima ("pazientissima pratica"[2], non esclusivamente rivolta alla formazione artistica ma anche a quella spirituale). Queste due attitudini – rese operanti dall'intensa partecipazione religiosa e dallo studio teologico (Compagnia di san Benedetto Bianco)[3], seppur velate da timide angosce terrene e da tendenze malinconiche (che la critica moderna ha definito depressioni) – gli garantirono un'autonomia interiore che ne favorì l'indipendenza dal contesto cittadino. La scelta di dedicarsi prevalentemente a immagini sacre che guidassero ad un approfondimento della propria e dell'altrui spiritualità[4], si colloca infatti in un composito panorama pittorico nel quale si stavano sperimentando stili e generi iconografici diversi, sia in quadri da stanza, variamente ispirati ai poemi epici[5] oppure a soggetti filosofico morali[6], sia nelle moderne decorazioni murali, espresse nei cosiddetti "cieli barocchi" con la prospettiva aerea e la conseguente dilatazione spaziale (*id est* Volterrano)[7].

Va inoltre osservato che dal lento e progressivo riscatto del Seicento fiorentino[8] – con una lunga tradizione filologica di giudizi genericamente svalutativi, perché considerato nostalgico degli antichi splendori e raffinatamente autoreferenziale[9] – Dolci emerge precocemente come autore tra i più rappresentativi perché sistemato (insieme ad altri suoi comprimari per altri orientamenti di stile di questa feconda stagione) in uno schema didattico semplice e convenzionale: quello del più estremo conservatorismo cittadino, cioè della pittura devota che trascrive dalle grandi creazioni del secolo precedente (da Andrea del Sarto fino a Perugino)[10]. Anche agli occhi dei conoscitori meno esperti della scuola fiorentina del XVII secolo e della sua storiografia artistica (e in assenza di una vera e propria letteratura degli anni centrali del secolo utile ad una maggiore penetrazione del tessuto artistico urbano), non sfugge poi la sensibile separazione tra l'infelice fortuna storica del Dolci uomo e quella assegnata alla sua opera pittorica, destini invece che condivisero uniti l'avversità della critica per circa un intero secolo, dalla metà dell'Ottocento fino agli anni Sessanta di quello successivo.

Se l'iniziale valutazione del primo si è costellata velocemente di una moltitudine di *topoi* dramatisi dalla biografia di Filippo Baldinucci (1676) – *in primis* il diminutivo Carlino o il vezzeggiativo Carluccio con il quale era noto ai contemporanei per il suo temperamento remissivo e riservato[11] e

per la sua ridotta statura –, la seconda si manifesta, ancora lui vivente, già grandissima. Se l'uomo, creatura fragile e caduca, si allontanò dalle rive dell'Arno una sola volta e per pochi mesi, nel 1672, per raggiungere svogliatamente all'età di cinquantasei anni l'alpina e solitaria Innsbruck[12], almeno tre decenni prima di questa data le sue opere attraversarono l'Italia e tutta l'Europa per giungere in Polonia e in Inghilterra, dove il pluralismo confessionale tra cristiani generava difficili convivenze. Accompagnati fino all'afasia da un'eccellente e ingannevole pratica della mimesi ('naturalisti' nel Seicento, 'puristi' oggi, e come tali inseriti nel peculiarissimo 'classicismo fiorentino' a cui si è già accennato), studiati con notoria lentezza[13] e impreziositi poi da un "luminismo magico"[14], i dipinti sacri del Dolci sembrano dunque comunicare una ferma consapevolezza del loro ideatore: affermano la volontà di consegnare alla società del suo tempo un vero e proprio progetto iconografico devozionale, con piena comprensione della finalità didascalica di tale genere, se è vero – come appare – che rare furono le sue composizioni di storia, circa dieci il numero dei ritratti conosciuti e soltanto una documentata – sebbene considerata specialità del Nostro – natura morta (cioè tutto quello che non fu, per le voci più autorevoli, il "Dolci's normal style"[15]).

Ad un lodevole apprezzamento collezionistico – invalidato dall'Ottocento da una crescente moltiplicazione di copie e di derivazioni eseguite da allievi prossimi o imitatori che hanno danneggiato la lettura e la comprensione del suo raffinato talento esecutivo – non corrisponde, come vedremo poi, un'adeguata letteratura artistica, da tracciarsi spesso nel silenzio storiografico. Unico punto fermo e incrollabile sia nella benevola quanto nell'avversa fortuna storica è il riconoscimento dell'intensa e autentica fede che lo accompagnò saldamente nella vita privata e nell'opera, certezza religiosa totalmente condivisa con il biografo Filippo Baldinucci, responsabile – ed anche in semplice affinità di pensieri e di sentimenti con l'amico e suo maestro di disegno[16] – di aver trasmesso ai posteri una rigida identità tra la vita e l'arte del pittore ("cresceva ogni dì più a Carlino il cuore, ed al pari di quello, la diligenza e l'applicazione nell'operare"[17]). L'insistenza sugli elementi biografici, non sempre posti al servizio di un'adeguata interpretazione psicologica del Nostro (la smisurata condotta pauperista, il timoroso imboscamento nel giorno delle nozze, nonché l'enfatizzazione del confronto con Luca Giordano per citare i maggiori[18]), hanno così generato delle perplessità sull'eventuale alterazione di alcuni episodi delle *Notizie*, che vanno comunque decifrati nel particolarissimo contesto religioso fiorentino di questi anni[19], senza eguali nell'intero paese; qualora ci sfiorasse poi il pensiero di un profilo encomiastico e funzionale allo stretto vincolo di etica ed estetica avanzato dallo storiografo toscano, sono le stesse mani del pittore e alcuni documenti dei contemporanei a tramandarci la sua costante applicazione sui testi sacri (sopra tutti vanno citate le emozionanti scritte autografe aggiunte sul retro dei propri quadri, in cui l'artista ricorda il giorno in cui l'opera venne cominciata e il nome del santo venerato seguito dalla locuzione delle litanie *ora pro nobis*, oltre ad altre brevi preghiere e meditazioni[20]) e probabilmente anche il rifuggire dalla carne nuda dei modelli[21]. Scegliendo dunque di non banalizzare né sistematizzare la progressione dei contributi sull'artista, ma piuttosto di problematicizzarli, tracceremo gli episodi salienti della sua fortuna critica e collezionistica alla luce delle voci storiche più significative.

Nella bottega del maestro Jacopo Vignali, dove un giovanissimo Carlo sembra affermarsi precocemente nell'esercizio grafico ispirato ai disegni del suo precettore, esattamente nella maggiore prossimità di questi a Francesco Curradi[22], si inaugurerebbero già due importanti correnti tematiche della futura storiografia del Nostro: il favore della famiglia granducale e quello conseguito presso gli anglosassoni. L'innata propensione al naturalismo avrebbe infatti incontrato l'interesse e il gusto di Pietro de' Medici, che avrebbe commissionato al Dolci il proprio ritratto e quello del suo celebre amico musico Antonio Landini[23]. Le *Notizie* riportano che entrambe le effigi vennero ammirate dal cattolicissimo Carlo I, il quarto duca di Guisa, dal quale sarebbe stato introdotto presso la famiglia al governo della Toscana, e sebbene non si conoscano ancora sviluppi immeditati e documentari di tale

incontro, sembra di fatto questo il primo contatto di Dolci con i Medici e con il mondo d'oltremanica, entrambi ricorrenti e sostenitori della fortuna del Nostro.

Affrancatosi tardivamente dal maestro (la coabitazione del 1632 con altri due artigiani[24] non contraddice l'appellativo di "giovane del Vignali" con il quale viene indicato ancora cinque anni più tardi), Carlo individua nel Beato Angelico il proprio maestro ideale[25], recupera poi lo stile freddo del Bronzino[26] e, ancora indietro nel passato, la smaltata lucentezza di Luca della Robbia[27], conferendo così alle proprie opere una tormentata asciuttezza analitica (chiamata "siccità" nel 1683 in un chiasmo retorico di Francesco Redi[28]) che l'insistente *labor lime* rendeva prossime a levigate sculture[29]. L'apprezzamento e la costante protezione riservatagli dalla famiglia granducale si evince dall'altissimo numero di opere commissionate e raccolte nelle varie residenze fiorentine oltreché nei 'casini' cittadini e nelle ville di campagna[30]: se è infatti notoria la dimensione monumentale delle imprese patrocinate da Ferdinando II (che rispecchiavano le sue propensioni per un fasto da monarca assoluto e all'opposto la distanza da un collezionismo privato ed eterogeneo), è ugualmente ormai appurato l'interesse per la formazione di ampie raccolte artistiche da parte dello zio di questi, il cardinale Carlo[31], e dei suoi fratelli ugualmente porporati, Leopoldo e Giovan Carlo. Se nel 1662 quest'ultimo retribuirà l'esecuzione del *Vaso di fiori e bacile* con la sorprendente cifra di sessanta scudi – giustificandola con "il tempo che [Dolci] ci ha perso, che è stato lunghissimo", e con la "diligenza e finezza" conseguita[32] –, il cardinale Leopoldo contemplava dello stesso una *Maddalena* nella propria camera da letto (donata poi al cardinale veneziano Giovanni Dolfin, patriarca di Aquileia)[33], e incoraggiava con il proprio agente Paolo Del Sera, ambasciatore granducale a Venezia dal 1632 al 1672[34], la sua promozione culturale nella Serenissima[35], dove il fiorente mercato di iconografie religiose era arricchito dalla chiesa, "il principale mecenate dell'arte contemporanea"[36]. È vero che indagini recenti ed approfondite hanno ridimensionato l'esclusività fiorentina del Dolci nella raccolta Del Sera[37], ma è stato altresì dimostrato che la città lagunare offriva nel Seicento altri luoghi privilegiati nei quali farsi rapire dalle sue opere: se i fratelli Agostino e Giovan Donato Correggio avevano predisposto nel loro palazzo una saletta interamente dedicata ai soggetti devozionali del Dolci e del Sassoferrato[38], altri suoi temi dottrinali si potevano ammirare nella raccolta della famiglia Nani[39], oltre a quelle dei Cornaro[40] e dei Bragadin[41], dove ancora figuravano limitrofe alle analoghe iconografie del pittore marchigiano sopra citato perché utili ad illustrare la pittura religiosa dell'Italia centrale[42]. Fu proprio questa indiscutibile specificità iconografica che venne apprezzata dal nobile mecenate polacco Jan Sobiepan Zamoyski (1627-1665), che visitando lo studio fiorentino del Dolci, verosimilmente tra il 1645 e il 1650, gli commissionò una copia dell'*Annunciazione* che questi stava dipingendo per il convento delle carmelitane scalze di santa Teresa a Vienna e tutt'oggi conservata nella cappella di famiglia della cattedrale di Zamość[43], la "Padova polacca". L'apertura degli slavi sulle opere del Dolci si evince anche dall'apprezzamento dimostrato dal letterato Jan Andrzej Morsztyn (1621-1693), celebre poeta e tesoriere del re Jan II Kazimierz (1609-1672), che procurò opere del Dolci per sé stesso e per il sovrano polacco, noto per il suo mecenatismo intelligente e incondizionato dal genere di culto religioso[44].

Come dettagliate esplorazioni archivistiche hanno recentemente dimostrato[45], la corrispondenza più intima tra le opere di Carlo e la famiglia granducale sbocciò innanzitutto con una principessa acquisita dalla casata Medici, Vittoria della Rovere (consorte di Ferdinando II e madre del cardinale Francesco Maria e di Cosimo III), oltreché in misura minore da suo nipote, il futuro Gran Principe Ferdinando, che scelse Carlo tra i primi delle sue costituende raccolte[46]. Vittoria possedette almeno trentacinque dipinti del Dolci e, nell'arco dei ventisei anni di committenza e collezionismo privilegiato nei confronti del pittore (1667-1693), comprese pienamente il programma iconografico e stilistico che questi aveva compiuto[47], trasmettendo anche al figlio l'apprezzamento delle virtù pittoriche di Carlo[48]. Seguendo la politica della famiglia che aveva distinto i Medici tra i massimi principi italiani, il successore di Ferdinando II alla guida del granducato, l'osservante Cosimo III, comunicò alla corte l'educazione colta ed

eclettica ricevuta, caratterizzata dalla naturale convivenza di studi teologici (il gesuita Paolo Segneri) e scientifici (attratto dalle scienze naturali e protettore delle ricerche biologiche di Francesco Redi)[49]. Verosimile animatore della fortuna inglese del Nostro alla cattolicissima corte di Carlo II e di Caterina di Braganza (che visitò nel 1669 durante un lungo viaggio in Europa descritto dallo scienziato e letterato Lorenzo Magalotti), Cosimo III si trovò in strette affinità di pensiero anche con i membri della Royal Society di Londra; in questa accademia conobbe certamente committenti diretti di Carlo Dolci, quali l'ambasciatore britannico presso la città granducale John Finch (che risiedette a Firenze in due distinti periodi e il cui straordinario ritratto Dolci aveva eseguito con penetrante veridicità tra il 1662 e il 1670 insieme a quello del fedele amico, il fisico Thomas Baines[50]), e collezionisti come John Cecil, il quinto conte di Exter proprietario di Burghley House, che fu in Italia in tre diversi soggiorni cedendo anch'esso alle seduzioni pittoriche di uno tra i pittori prediletti di Casa Medici[51]. Fu lo stesso Cosimo III che nel 1697 scelse la *Madonna con il Bambino* di Carlo, inquadrata da una preziosa cornice del Foggini, quale dono nuziale per la figlia prediletta Anna Maria Luisa de' Medici, che nel 1691 raggiungeva a Düsseldorf il consorte, l'Elettore Palatino Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg[52]. Sull'esempio indicato da Cosimo III, il marchese Carlo Francesco Gerini scelse poi nel 1714 di inviare allo stesso Elettore Palatino, e ugualmente del Dolci, la *Madonna dei gigli* appartenuta fino ad allora alla storica quadreria di famiglia[53], che il principe di casa Wittelsbach considerò "né meno stimabile" di una *Natività* di Nicolas Poussin negoziata per lui dallo stesso rampollo fiorentino[54].

Se a queste altezze cronologiche la celebrità del Dolci non aveva ancora conquistato notorietà europea, perché legata ad isolati fenomeni di committenza privata circoscritti in precise aree geografiche, il trionfo nel capoluogo toscano era certamente indiscutibile: un brevissimo *flashback* concentrato sul mecenatismo familiare fiorentino serve ora per ricordare che a partire dal 1632 (precocissima data del *Ritratto di fra' Ainolfo de' Bardi*[55]), le opere di Dolci entrarono negli appartamenti dei migliori palazzi della nobiltà cittadina, in quelli dei Salviati[56], dei Martelli[57], dei Riccardi[58], dei Corsini[59], e ancora dei Guicciardini[60], degli Strozzi[61], dei Gondi[62] e degli appena nominati Gerini[63] per limitarsi soltanto ai più noti. Non sorprende dunque che Matteo Rosselli, deceduto nel 1650 e tra i più accreditati pittori della prima metà del Seicento, abbia riservato vive espressioni di stima al Dolci[64] e che nel 1677 questi venisse segnalato, ancora vivente, come artefice di una "pittura bellissima e rara"[65], perché la sua "diligenza paziente" – espressa sulla scorta del Baldinucci anche nelle inedite considerazioni del collezionista e mecenate fiorentino Francesco Maria Gabburri – aveva conseguito la perfezione unendosi alla "forza del colore, all'armonia delle tinte, col brio del tocco, che era sua dote particolare"[66].

Furono alcuni visitatori del Gran Tour, dal 1720 in Italia "primarily to admire the past and scorn the present"[67], a tramandare ai posteri le motivazioni più forti dell'arte di Dolci e forse per primo l'autore e incisore francese Charles-Nicolas Cochin il Giovane, che tra il 1749 e il 1751 aveva accompagnato il futuro marchese de Marigny, Abel-François Poisson de Vandières, nel suo tour italiano. Il *San Sebastiano* Corsini viene definito "d'un dessein très correct" e "d'une grande exécution", pur essendo "trop fini, et que le chairs semblent de l'ivoire"[68], osservazioni che si ripetono nel 1770 anche nel repertorio anglosassone di Matthew Pilkington intitolato *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*[69], dove si registrano pareri altamente elogiativi e propagandistici, ma di fatto non innovativi. Lo stesso si dica dell'impresa del Lastri che – pur pubblicando l'incisione di un dipinto non riconducibile al Nostro[70] (e consegnando quindi alla storiografia informazioni alterate per il riconoscimento di future autografie, con inevitabili ricadute sul giudizio qualitativo del *corpus* del Nostro) – ha il pregio di includere Carlo tra i pittori celeberrimi della scuola italiana del suo tempo[71].

Il ricorso a modelli di altri pittori eseguito senza finalità di plagio (*Cristo in casa del fariseo* dal Cigoli) ha sollevato poi la questione dei limiti della creatività figurativa del Dolci: anticipato nelle *Notizie* e nell'*Etruria pittrice*, questo argomento venne ripreso anche nella *Storia pittorica dell'Italia*, dove è bilanciato con le eccellenti qualità espresse dal pittore nei "suoi piccioli quadri"[72]. L'abate Lanzi suggerisce inoltre per primo il collegamento "epidermico" tra l'opera del Sassoferrato e quella del Dolci, osserva poi in quest'ultimo il valore del 'silenzio'[73] (una sinestesia che verrà celebrata anche nella letteratura novecentesca[74]) e risegnala, seguendo quanto già divulgato dal Baldinucci[75], i nomi degli allievi conosciuti e più accreditati del Dolci (Onorio Marinari, Alessandro Loni, Bartolomeo Mancini e la figlia Agnese di Carlo) prevedendo probabilmente, da filologo illuminista quale egli aveva dimostrato di essere, la futura moltiplicazione e negoziazione di opere non autografe nonché di opere della stessa mano del maestro ma conosciute in più versioni. Questi argomenti cominciarono a circolare comunemente dalla seconda metà del Settecento nei carteggi tra collezionisti e mercanti d'arte, come documentano gli scambi epistolari recuperati negli archivi veneziani tra Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso[76], oltre a quello di Giovanni Antonio Armano con lo stesso Sasso[77], figura di spicco del mercato artistico lagunare del tardo Settecento. Distinto baronetto inglese con velleità storico artistiche, Abraham Hume giunse nel 1786 in Italia per il *Grand Tour*, e nella Dominante conobbe e intrattenne fino al 1803 una fitta corrispondenza con Giovanni Maria Sasso, incaricato dell'acquisto di opere d'arte per la propria collezione; pur non entrando nel merito della *connoisseurship* dell'agente veneto, il carteggio con Hume rivela in differenti circostanze anche l'individuazione di due opere del Dolci[78], a conferma dell'interesse ancora vivo degli inglesi per le opere del fiorentino, che nel collezionismo artistico della Serenissima degli ultimi due decenni del Settecento compare anche con una *Maddalena* nella galleria di Girolamo Manfrin, "unico che spenda in belle arti a Venezia"[79].

Senza alcuna pretesa di completezza, ma pur indicative di un dinamismo collezionistico che coinvolse le opere religiose del Nostro in puntuali aree geografiche – il territorio anglosassone, quello veneto e persino la Russia – si ricorda inoltre la presenza nel 1791 di una *Santa Agnese* nella collezione di John Fullarton Udny o Udney (1727-1800)[80], dal 1776 al 1798 console generale inglese a Livorno e vorace collezionista "di maestri famosi (…) comperati da famiglie nobili" – come questi scrisse nel 1768 al conte Nikita Panini affinché intercedesse con Caterina II per l'acquisto conclusosi l'anno successivo della sua raccolta, destinata al Museo dell'Ermitage, e in essa la celebre *Santa Cecilia*[81]. Di prestigio ed ampiezza pari alle raccolte imperiali, anche la principesca collezione del diplomatico e mecenate russo Nicolaj Borissovitch Youssoupov (1726-1821) comprendeva un'opera del Dolci (*San Casimiro* del museo Pushkin), unico rappresentante insieme al Furini della scuola fiorentina del Seicento[82], catalogato nel 1839, ma acquistato verosimilmente qualche decennio precedente, forse sullo scadere del Settecento, quando il principe russo rivestì anche l'incarico di direttore del Museo dell'Ermitage.

Ritornando alla terra d'origine del Dolci, è obbligatoria la sosta nel palazzo fiorentino della famiglia Gerini in via del Cocomero (attuale via Ricasoli), che nel 1786, per la seconda volta, aveva dato alle stampe una selezione delle migliori opere della propria collezione – vantando ancora a questa data cinque quadri del Dolci[83] – e affermando pubblicamente la propria autorevole storia mecenatizia. È fatto noto che la pubblicazione era destinata alla vendita della collezione, e che invano il pittore François-Xavier Fabre, frequentatore del salotto del marchese Giovanni Gerini, a Firenze tra il 1793 e il 1801 e proprietario di una celebre invenzione del Dolci[84] cercò, non riuscendovi, di convincere il museo del Louvre all'acquisto. È altrettanto noto che Dominique-Vivant Denon – *oeil* di Napoleone e dal 1802 al 1815 direttore generale dell'allora museo centrale della Repubblica, poi Louvre –, nonostante avesse acquistato nel 1806 quattro album di fogli appartenuti alla famiglia Pandolfini (ma provenienti dalla collezione dello storiografo Baldinucci, tra cui il tenero ritratto grafico di *Teresa Bucherelli*, moglie dell'artista)[85], non dedicò nemmeno un rigo alla scuola fiorentina del Seicento nei suoi *Monuments des arts du dessin* pubblicati nel 1829[86], e questo nonostante la potenza figurativa delle opere del Dolci – nella collettiva malasorte palesata dal

paese d'oltralpe per il Seicento fiorentino (confermata anche dalle requisizioni napoleoniche del 1799)[87] – si stesse svelando in alcune autorevoli collezioni. Se due opere del Nostro figurano infatti eccezionalmente nel *cabinet* di César-Gabriel conte de Choiseul-Chevigny e poi duca de Praslin (1712-1785) caratterizzato da un'ampia partecipazione olandese e fiamminga[88], e una in quello di Joseph-Hyacinte-François de Paule de Rigaud conte di Vaudreuil (1740-1817)[89], non compaiono invece nella raccolta del grande amatore di arte italiana quale fu François Cacault, a Firenze a più riprese tra il 1793 e il 1798[90]. Nella prima metà del XIX secolo importanti opere religiose di Carlo erano invece ben documentate nelle celebri collezioni di Lucien Bonaparte principe di Canino[91], in quelle dell'imperatrice Giuseppina collocate nelle gallerie di Cassel e di Malmaison[92], negli appartamenti romani occupati dal cardinale Joseph Fesh[93] e nella copiosa raccolta del banchiere e diplomatico protestante James-Alexandre conte de Pourtalès-Gorgier (1776-1855)[94], che raccolse nel proprio *hôtel particulier*, insieme ad un'esauriente testimonianza della scuola fiorentina, ben cinque opere del Nostro. Al di sopra di ogni computo ed abbinamento, è comunque significativo constatare come la prima opera del Dolci sia comparsa nel primo museo di Francia soltanto nel 1926, con il lascito di Salomon de Rothschild, figlia ed erede di James de Rothschild a cui appartenne il pendant con l'*Angelo* e la *Vergine Annunziata*[95], evento sintomatico di un ritardo conoscitivo – e legato probabilmente alla radicata laicità del paese, concetto chiave della costituzione francese – e ad una carenza che nel Louvre (esclusa la sopra citata donazione) tuttora persiste[96].

Distogliendo definitivamente lo sguardo dalla fortuna collezionistica e dal mercato artistico – che dalla seconda metà del Novecento contribuirà a consolidare il *corpus* del Dolci e a plasmare quello degli allievi diretti[97] – e tornando ora alla fortuna bibliografica, è probabilmente possibile affermare che nessun contributo veramente innovativo e compensativo sembra intercorrere tra le *Notizie* del Baldinucci e lo studio di Günther Heinz del 1960. Nel tempo in cui Passavant (1836) dichiarava a Londra quanto il Dolci fosse "so general a favourite with the English"[98], si stava infatti preparando nello stesso paese anglosassone – che vantava come abbiamo visto un lungo passato collezionistico e di ammirazione per il Nostro – un repentino ed inarrestabile declino: le dure osservazioni di John Ruskin sull'incapacità creativa e sull'estrema finitezza pittorica delle opere di Carlo ("one atom of thought [is] vanished", "faintest shadow of an idea", "all refinement or finish is an excrescence and a deformity"[99]) diventarono crepuscolo con le lapidarie dichiarazioni di George Hay, che addita in esse l'inutile profusione di sentimentalismo ("excess of sweetness", "quality that is almost as cloying as saccharine"[100]). Oltre alla discontinuità di riferimenti nelle guide del Richa e del Moreni[101] e ad altri grevi intermezzi di letteratura[102], quest'ultimo orientamento interpretativo – che riduceva all'eccesso di struggente languore l'intera produzione del Dolci – fu certamente una delle cause del tenace mutismo di tanta autorevole critica della prima metà del Novecento (Grimm, Müntz, Riegl, Warburg e Wölfflin per citarne alcuni), che giunse persino ad individuarla quale punto di arrivo di un declino ("phenomena of dissolution") dell'arte fiorentina cominciato con Michelangelo[103].

Se nel 1932 Emile Mâle non riconosceva espressioni di genio nell'arte del Dolci e lo avvicinava all'Angelico per gli aspetti prettamente devozionali[104], nel 1958 Rudolf Wittkower osservava il paradosso storico realizzatosi tra la grande notorietà conquistata dall'artista al suo tempo e l'avversione – prossima alla fisica ripugnanza – della storiografia successiva[105], che prepara la classificazione di morboso e ossessivo *pictor christianus* di Günther Heinz[106] e il raggruppamento semantico Dolci-Medici-religiosità-bigottismo[107], una climax tanto popolare nel secolo precedente. Nemmeno la critica italiana fu più gentile: nel 1920 Matteo Marangoni assegna alla paternità del Dolci l'ideazione "di tutta l'oleografia" religiosa da santino popolare, ammettendo tuttavia di esser stato catturato dalla "visione nostalgica di un mondo di cose perfette" scoperte nel *San Domenico in orazione* della galleria palatina[108], ma ancora nel 1950 Vincenzo Golzio riferiva di "stucchevole languore" apprezzato solo "dai più superficiali cultori d'arte"[109].

Va riconosciuta alla partecipata lettura di Carlo del Bravo la svolta significativa per la rivalutazione del Nostro: lo studioso riflette in primo luogo su alcune leggerezze proposte dal primo biografo seicentesco (soprattutto sulle analogie tra il cuore e l'arte del pittore, oltre alle leggere valutazioni da questi proposte sull'estrema bontà e modestia del pittore, domandandosi dunque se la causa delle severe censure imputate a Carlo si possa ricondurre a questo primo determinante profilo), interpreta il naturalismo freddo dell'artista con l'adesione alle opere dei *feinmaler* di Leida e in particolare di Frans van Mieris acquistati da Cosimo III ed entrati nelle raccolte fiorentine[110], svelandolo quindi come un "poeta del raccoglimento, del tempo lento e silenzioso"[111]. L'"intimismo posato", "la fermezza di porcellana" e le "ricerche di una lucida verità"[112] letti minutamente sulle tele del Dolci non potevano essere accettati come volgarissimo kitsch religioso da cartolina (HEINZ 1960), poiché se "in riproduzione sembrano convenzionali, hanno una notevole vita figurativa"[113], ed è infatti il ritratto grafico che il pittore ha lasciato di sé nel disegno degli Uffizi[114] a suggerirci la visione privilegiata delle sue creazioni, quella prossimità che svela un mondo di partecipata e raccolta poesia.

Il sentiero è stato così disboscato e parzialmente tracciato. Dai successivi recuperi dello scozzese Charles McCorquodale[115], che compendia le proprie ricerche nella biografia del pittore redatta nel 1986 per la grande mostra sul Seicento fiorentino di Palazzo Strozzi[116], poco dopo l'edizione di un repertorio figurativo sul Seicento fiorentino[117], si giunge con progressivi contributi di avvicinamento alla prima trattazione integrale sull'opera pittorica dell'artista, pubblicata nel 1995 da Francesca Baldassari[118]. La studiosa antepone a sistematiche perlustrazioni d'archivio, promosse in questi anni dai ricercatori fiorentini, il contatto diretto con l'opera d'arte e l'affinamento di un occhio esplorativo propedeutico all'avanzamento delle conoscenze testuali di Carlo. In questo stesso 2015 – dopo la pubblicazione di rilevanti indici iconografici comprensivi dell'intera stagione pittorica fiorentina del Seicento[119] – la Baldassari si è spinta in un secondo aggiornamento monografico attestando, con superbe riproduzioni fotografiche, l'autorevolezza del Dolci nel panorama della pittura italiana del Seicento e ai vertici in Europa della specifica tendenza iconografica in cui si è distinto[120].

Del resto sarebbe facile volgere in ridicolo alcune massime della critica che hanno tentato di svuotare la produzione e l'intima personalità dell'artista: se per alcuni la sua comunicazione verbale sembra essersi limitata ai sospiri[121], i suoi quadri hanno sprigionato per altri, come già detto, sentimenti sottili e morbosi e da taluni sono considerati ancora oggi delle litanie miniate di santi, dei perfetti rosari illustrati che con la loro insistente presenza contribuirono a veicolare il fragile equilibrio di Carlo verso un profondissimo "umore cupo" che, unito ad un'incalzante integralismo liturgico, lo avrebbero poi condotto alla tomba. Tali *naïveté* sfibrano la potenza figurativa del suo programma, che suggerisce invece una scelta testarda e libera di stile interiore e di linguaggio. Dolci evita di stendere racconti dettagliati o intessuti di psicologie moraleggianti, e rifiuta i modelli profani delle leggende cortesi e dei vari poemi epici – dove pure sbocciarono storie di amori malinconici e morbosissimi – perché esorta il ritorno netto al Vangelo. Lo dichiara apertamente con l'opera, ma anche con la penna ad inchiostro e con la grafite usate per stendere quei coinvolgenti versi di preghiera sul retro delle proprie tele, di fronte ai quali non si può restare insensibili perché manifestano la determinata sincerità dell'autore. La sua produzione religiosa infatti non dice e non "rivela" nulla di nuovo, racconta ciò che anche in pittura è già noto, e rimanda a simboli spirituali eterni (il martirio, il rapimento dei sensi, la salvezza dell'umanità), ad un infinito che si autoalimenta. I quadri sacri di Carlo sono visioni, apparizioni, sono "tanta ricchezza" – come osservò nel Museo dell'Ermitage un diplomatico francese dell'Ottocento durante un lungo sogno vissuto con lucida coscienza ("Come fate voi a sapere che uomini sono [i santi] se non avete letto i Vangeli!")[122] – e la loro ininterrotta commercializzazione nulla toglie alla straordinaria funzione comunicativa, conoscitiva e di diletto estetico di cui sono ragione primaria, valori pedagogici fondamentali alla vita umana e oggi, più di ieri, da promuovere e divulgare tanto nei musei quanto negli istituti scolastici.

Ringrazio Sandro Bellesi e Anna Bisceglia, per l'invito e la fiducia dimostrata.

[1] Per i sottintesi riferimenti alla letteratura religiosa individuati invece nella pittura cosiddetta profana ispirata ai poemi epici cinquecenteschi – più sottili ma esistenti e noti alla raffinata committenza seicentesca – vedi FUMAGALLI 2004, pp. 327-339 e DELLA MONICA 2004, pp. 379-395.

[2] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 338.

[3] *Ivi*, p. 341. SEBREGONDI 2010, pp. 51-52. Dalla stessa autrice e nella stessa sede è documentata anche l'attività del Dolci per la compagnia di Filippo Benizzi (poi confluita in quella di san Francesco Poverino), in *ivi*, pp. 52-54.

[4] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 341-342. BALDASSARI 1995, p. 23.

[5] Vedi almeno, oltre alla nota 1, GREGORI 1983, pp. 107-121, e FUMAGALLI 2001, pp. 72-84.

[6] Per la fortuna di questo genere nella pittura fiorentina – promosso in pittura e in poesia anche dal lungo soggiorno fiorentino di Salvator Rosa (CONTE 2014, pp. 98-200) – vedi la rassegna in BELLESI 2009.

[7] GREGORI 1964, pp. 11-23, GREGORI 1990 (oltre agli altri contributi del volume) e ancora GREGORI 2001b.

[8] Riesce difficile individuare un'indagine specifica e puntuale sulla fortuna storica dell'intera stagione pittorica fiorentina del Seicento, tanto "plurale" da essere faticosamente circoscrivibile in uno studio specifico. Scendendo nei particolari, le ricerche sulle singole personalità si sono intensificate a partire dal 1959 con la rassegna espositiva sul Cigoli (*Mostra del Cigoli e del suo ambiente*) e con le prime ricognizioni sul territorio (GREGORI 1962, pp. 21-40), e sono quindi confluite nei saggi, nelle monografie e nei cataloghi individuali e collettivi, comprensivi delle vicende critiche delle varie personalità. Un tentativo corale, ancorché non organico, è in CHAPPELL 1998.

[9] Almeno HASKELL 1976, p. 39.

[10] D'AFFLITTO 2001, e più recentemente PIZZORUSSO 2014.

[11] Cfr. la lettera di Leopoldo de' Medici a Paolo Falconieri (maggio 1674), in BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, VI, p. 264.

[12] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 353-354.

[13] Cfr. lettera di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici, 28 marzo 1648, in *Il cardinal Leopoldo. Archivio del carteggio* 1987, pp. 152-153, e BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 357: "(…) talvolta in un solo piede consumò delle settimane".

[14] GREGORI 2001a, p. 11.

[15] Così in WATERHOUSE 1979, p. 36.

[16] Sui tormenti interiori dello storiografo fiorentino, e sulla fine lettura psicologica della vita di Dolci, vedi STUMPO 1995, almeno pp. II-III.

[17] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 340.

[18] *Ivi*, pp. 341, 349-350, 357-359.

[19] STUMPO 1995, pp. VI-XXVII.

[20] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 342.

[21] Così si potrebbe interpretare il documento reso noto da *Collezionismo mediceo* 2011, I, p. 302 (19 gennaio 1673).

[22] PAGLIARULO 2013, pp. 19-20.

[23] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 340. L'identificazione più probabile è quella con Pietro de' Medici dei duchi di Atene (1567-1648), pittore dilettante che coltivò amicizie letterarie ed artistiche, piuttosto che con Pietro di Pietro di Cosimo I (1592-1654), che ebbe prevalentemente una carriera politica e militare.

[24] McCORQUODALE 1986, p. 81.

[25] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 343-344. Il ritratto del Beato Angelico venne realizzato nel 1648 e donato, quale sua opera di ammissione, alla fiorentina Accademia del disegno.

[26] D'AFFLITTO 2001, p. 97; MOMBEIG GOGUEL 2011, p. 231.

[27] BALDASSARI 2015, p. 9.

[28] Lettera di Francesco Redi a Lorenzo Magalotti, in SERAFINI 2013, p. 77, n. 35.

[29] *Ivi*. Su queste scelte stilistiche approfondisci anche con il saggio di Sandro Bellesi in questo catalogo.

[30] Una stringatissima sintesi in BALDASSARI 2015, pp. 43-55, ovviamente da integrare con SPINELLI 2012a, pp. 185-190 e con il saggio dello stesso autore in questo catalogo.

[31] Per i quattro dipinti sacri inventariati tra il 1666 e il 1667 nel 'casino' di San Marco vedi *Collezionismo mediceo* 2005, 2, III, pp. 1106, 1129, 1135.

[32] MASCALCHI 1997, pp. 130-131.

[33] F. de Luca, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 170.

[34] *Il cardinal Leopoldo. Archivio del carteggio* 1987, I, pp. 30-65.

[35] *Ivi*, pp. 20-21.

[36] HASKELL 1963, ed. 2000, p. 263. La solitaria presenza di un Dolci partenopeo ("Una Madonna delle stelle") inventariato nella raccolta di Gaspar Méndez de Haro, il marchese del Carpio, lascerebbe pensare ad un acquisto nella Dominante per il tramite del suo agente Antonio Saurer (DE FRUTOS 2009, p. 598). L'identificazione della tela è in BALDASSARI 2015, p. 278, n. 159.

[37] MASON 2012, pp. 35-37.

[38] BOREAN 2000, pp. 141, 183 (tre opere del Dolci e due del Sassoferrato); MASON 2012, p. 37.

[39] MASON 2012, p. 38.

[40] HOCHMANN 2001, p. 208.

[41] BARCHAM 2007, pp. 190, L. Borean, *ad vocem* 'Daniele Bragadin', in *Il Collezionismo d'arte a Venezia* 2007, p. 246.

[42] Sui rapporti istituiti dalla critica tra il Dolci e il Sassoferrato vedi l'approfondimento di Silvia Blasio in questa stessa sede.

[43] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 345, 346. Sul dipinto vedi WAŹBIŃSKI 1987, I, pp. 625-648, 631-632, n. 34, mentre sul committente tenta almeno KUS 2010, pp. 7-14.

[44] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 352. Ancorché poco esauriente, MICHAŁKOWA 1992, pp. 1-11.

[45] SPINELLI 2012a, pp. 185-190.

[46] *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 38, 170. Si rimanda altresì al saggio di Spinelli in questo catalogo.

[47] STRAUSSMAN-PFLANZER 2010, pp. 352-354, 388-397. Grazie a Lisa Goldenberg Stoppato per la segnalazione di questo rigoroso contributo sul mecenatismo di Vittoria della Rovere.

[48] Oltre ad alcune opere dell'eredità materna, il cardinale Francesco Maria, si procurò altre tele del Dolci per i suoi appartamenti di palazzo Pitti e per la villa di Lappeggi, vedi SPINELLI 2012a, pp. 189-190.

[49] RUDOLPH 1973, pp. 213-228; DELLA MONICA 1992, pp. 36-65.

[50] Si cita qui lo storico CUST, MALLOCH 1916, pp. 292-297. Sir John Finch donò ai sovrani anche due dipinti del medesimo Dolci (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 351-352; CUST, MALLOCH 1916, p. 297; BALDASSARI 2015, pp. 256-259, nn. 143, 144), confermando l'ammirazione partecipata per le opere del fiorentino.

[51] LEVEY 1991, pp. XXXI, 70-71; BRIGSTOCKE 2004, pp. 335, 337.

[52] Poi riportata a Firenze e ora nella galleria Palatina, cfr. INGENDAAY 2008, p. 255. Aggiorna poi con cat. n. 78, dove Riccardo Spinelli propone l'identificazione dell'originaria committenza.

[53] INGENDAAY 2008, pp. 253-271.

[54] INGENDAAY 2008, p. 257; EADEM 2013, I, p. 154.

[55] Conservato nella collezione di famiglia fino al 1954, è entrato poi nelle raccolte statali fiorentine e subito esposto, cfr. L. Salerno, A. Marabottini, in *Il Seicento europeo* 1957, p. 118 n. 86.

[56] PINCHERA 1999, pp. 137, 138, COSTAMAGNA 2000, p. 192, n. 93.

[57] CIVAI 1990, pp. 59, 60, 69, n. 92, 97.

[58] DE JULIIS 1981, pp. 62, 88-89, n. 64.

[59] MEDICI 1880, pp. 29, 42-43, 46-47, 54-55, 56-57, 58, 73-74, 76, 78, 105 (quindici opere catalogate).

[60] BELLESI 1993, pp. 27, 29.

[61] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 343.

[62] DE VUONO 2005, pp. 118, 119, 131.

[63] INGENDAAY 2008, pp. 253-271.

[64] "(…) in materia di pittura, men bello sarebbe stato per l'avvenire il mondo, se non avesse avuto un solo Carlino in ogni secolo", in BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 357.

[65] BOCCHI, CINELLI 1677, p. 259.

[66] GABBURRI 1719-1741, II, p. 524r.

[67] HASKELL 1996, p. 10.

[68] COCHIN 1758, p. 258; MEDICI 1880, pp. 73-74; BALDASSARI 2015, p. 124, n. 36.

[69] BALDASSARI 2015, pp. 13-14.

[70] L'attribuzione (poco convincente) al Dolci dell'*Orazione nell'orto* della Galleria Palatina è ripresa da M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 146, n. 223, ma di parere diverso è BALDASSARI 2015, p. 13.

[71] LASTRI 1791-1795, II (1795), tavola CX. BALDASSARI 1995, pp. 77-78, cat. n. 42.

[72] LANZI 1795-1796, ed. 1968, I, p. 178.

[73] LANZI 1795-1796, ed. 1968, I, p. 178 ("(…) nulla è di fragoroso o di ardito; tutto è modestia, tutto è quiete, tutto è placida armonia").

[74] DEL BRAVO 1963, p. 39; BIGONGIARI 1995.

[75] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 362.

[76] Lettera di Giovanni Maria Sasso ad Abraham Hume, Venezia 7 dicembre 1792 in *Il carteggio Giovanni Maria Sasso* 2004, pp. 301-302.

[77] Lettera di Giovanni Antonio Armano a Giovanni Maria Sasso, Bologna, 10 aprile 1792 in *L'epistolario Giovanni Antonio Armano* 2009, p. 328.

[78] *Il carteggio Giovanni Maria Sasso* 2004, p. 239 ("una testina di Madonna di Carlin Dolci dipinta in rame"), p. 301-302 ("Un Gesù intero di età di anni sei grandezza naturale (…) questo quadro è citato dal Baldinucci").

[79] BOREAN 2009, p. 197.

[80] INGENDAAY 2013, II, p. 130, n. 252.

[81] ARTEMIEVA 2009, p. 135, n. 2158.

[82] SHARNOVA 2005, p. 367.

[83] INGENDAAY 2008, pp. 258-259 (esclusa la già donata *Madonna dei gigli* di cui si è già detto).

[84] BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988, p. 135.

[85] MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 238-239, n. 307.

[86] LANGER 2006, p. 275, n. 40.

[87] Dei sessantatré capolavori della scuola fiorentina presenti nella Galleria Palatina vennero scelti soltanto i due artisti numericamente più rappresentati, Cristofano Allori e Carlo Dolci, in S. Casciu, in *La Galleria Palatina* 2003, I, p. 182.

[88] MICHEL 2010, p. 60.

[89] *Ivi*, p. 61.

[90] Analizzata da SARRAZIN 2006, pp. 253-260.

[91] EDELEIN-BADIE 1997, pp. 40, 49, 174 n. 59, 176; LANGER 2006, p. 275, n. 39.Tra cui i celebri *Quattro Evangelisti* della collezione Riccardi (vedi sopra nota 58).

[92] POUGETOUX 2003, pp. 81-82, 147.

[93] DINELLI-GRAZIANI 2006, p. 98.

[94] LANGER 2006, p. 270.

[95] PREVOST-MARCILHACY 2006, p. 277.

[96] MONBEIG GOGUEL 2006, pp. 313-315.

[97] Sulla fortuna storica degli allievi di Dolci, tracciata con l'ausilio delle fonti, si rimanda al saggio di Silvia Benassai in questa stessa sede.

[98] PASSAVANT 1836, p. 7.

[99] RUSKIN 1843-1860, ed. 1903, I, p. 11.

[100] HAY 1908, p. 19. Sul rapporto tra "Carlo the sweet" e l'ermeneutica del sentimentalismo vedi ora IMORDE 2014, pp. 1-12.

[101] McCORQUODALE 1973, p. 488, n. 4.

[102] STRAUSSMAN-PFLANZER 2010, pp. 347-348.

[103] BERENSON 1903, ed. 1970, I, p. 300.

[104] MÂLE 1932, p. 11.

[105] WITTKOWER 1972, p. 290.

[106] HEINZ 1960, pp. 197-234.

[107] ACTON 1958, pp. 37, 263; WATERHOUSE 1962 p. 158.

[108] MARANGONI 1920, ed. 1953, p. 98.

[109] GOLZIO 1950, p. 488.

[110] DEL BRAVO 1963, p. 37.

[111] *Ivi*, p. 39.

[112] *Ivi*, pp. 36, 37.

[113] *Ivi*, p. 38.

[114] Vedi cat. nn. 94 e 95.

[115] McCORQUODALE 1973, 1979.

[116] McCORQUODALE 1986, pp. 81-83.

[117] CANTELLI 1983, pp. 69-75.

[118] Delle recensioni apparse ricordo qui BELLESI 1996b, pp. 72-74 e TESTORI 1996, pp. 10-11.

[119] BELLESI 2009, BALDASSARI 2009.

[120] Tentativi recentissimi di interpretazione iconologica sono in SERAFINI 2013, pp. 65-78, e 2014.

[121] ACTON 1958, (sulla falsariga del Baldinucci) p. 37.

[122] *Russian Ark*, sceneggiatura di Anatoly Nikiforov e Alexander Sokurov, diretto da Alexander Sokurov, 2002. Grazie a Marco Betti per la segnalazione di questo affascinante documento cinematografico su epoche diverse della storia della Russia, in cui compaiono Caterina II, Pietro il Grande, Nicola I e Nicola II.

Fig. 1 - Carlo Dolci, *San Michele Arcangelo*, collezione privata, Sotheby's Images Limited (1998)

La pittura di Carlo Dolci fra tradizione e modernità

Sandro Bellesi

Tra gli aspetti più interessanti legati all'attività artistica di Carlo Dolci, ancora da analizzare con attenzione e obiettività critica, una posizione particolare spetta, come appare da un esame circostanziato delle fonti bibliografiche e documentarie e dagli studi condotti in prevalenza negli ultimi decenni, al rapporto dell'artista con i maestri fiorentini del suo tempo o del secolo precedente. La riflessione o la rielaborazione di composizioni più o meno note di pittori e scultori che avevano lasciato, o stavano lasciando, un'impronta artistica, a volte indelebile, nel capoluogo toscano rappresentano, di fatto, elementi imprescindibili per la lettura storico-critica delle opere dolciane, frutto di una colta erudizione basata in gran parte su fonti esegetiche toscane di vario tipo[1].

L'eccessivo interesse dimostrato da Carlo, rispetto ad altri pittori del suo tempo, per le opere di alcuni maestri precedenti o contemporanei, oltre che per ovvi motivi di studio e conoscenza, è posto in relazione, in modo critico e sostanzialmente negativo, da Filippo Baldinucci[2], che, con considerazioni non certo lusinghiere, rilevava nelle opere del pittore scarsa vena inventiva e carenza di creatività compositiva. Seppur ritenuto dal biografo il pittore fiorentino più importante e rappresentativo del Seicento, Dolci, unico nel suo genere tra i toscani del tempo nell'esecuzione di dipinti "preziosi" e "diligenti" nei quali tutto era "imitato in modo si stupendo (… e vero) che l'occhio ne rimanesse (ingannato)"[3], non si distinse, in effetti, per l'ideazione di composizioni complesse e articolate, come testimoniano, a differenza della miriade di singole immagini di santi e di personificazioni allegoriche, le scarse rappresentazioni di *historiae*, tutte risolte, per lo più, in modo semplice e convenzionale[4]. Specializzato nelle pitture da cavalletto e nei quadretti di piccolo o medio formato, Dolci non si dimostrò, inoltre, in grado di gestire e controllare l'esecuzione di opere di grandi dimensioni, come rivelano le poche pale d'altare riferibili al suo nome, certamente non annoverabili tra i capolavori dell'artista, nelle quali tutta l'attenzione viene incentrata, più che sulla narrazione e sull'impaginato scenico, sulla poeticità delle figure, sempre estraniate le une dalle altre e quasi raccolte in un muto e introspettivo dialogo con Dio, e sulla squisita e raffinatissima definizione delle stoffe in finissimo raso e degli esclusivi gioielli in oro e pietre preziose, pezzi, questi ultimi, degni dei più rinomati mastri orafi.

La biografia baldinucciana, fonte di conoscenza primaria per l'apprendimento delle vicende umane di Dolci e per lo studio delle sue opere, fornisce indicazioni interessanti sul rapporto di dipendenza compositiva, o semplicemente d'ispirazione, tra le pitture eseguite dall'artista e quelle riferibili ad altri autori, molti dei quali attivi a Firenze nei suoi stessi anni, o di poco precedenti. La possibilità di appoggiarsi, quando possibile, a realizzazioni pittoriche di altri maestri, soprattutto nel caso di narrazioni articolate, servì spesso da stimolo all'artista, "perché in questa cosa del far composizioni d'istorie, egli si conobbe sempre, siccome fu, molto inferiore a se stesso"[5]. In tal senso il biografo sottolinea ancora, come già indicato, che non "fu primo pregio delle opere (di Carlino) l'invenzione: e come quegli, che ben conobbe in questa parte il suo debole, non recusò

Fig. 2 - Carlo Dolci (da Cristofano Allori), *San Francesco in preghiera*, già Londra, Trafalgar Galleries

Fig. 3 - Cristofano Allori, *San Francesco in preghiera*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

di valersi talvolta dell'idee di altri insigni maestri"[6]. Proprio in virtù di quest'ultimo motivo, Dolci non disdegnò, inoltre, di ultimare quadri rimasti incompiuti di altri pittori, come nel caso del *Martirio di san Lorenzo* per la cattedrale di Prato, lasciato interrotto da Mario Balassi al momento della sua morte[7], o di una "gran tavola dell'adorazione de' Magi, che fu già una bozza di mano del buon pittore Ottavio Vannini, che, venuta nelle mani di Carlo, e piaciutagli molto l'invenzione, si pose a finirla del tutto, studiando ogni cosa dal naturale, e riducendola alla propria maniera"[8].

I giudizi essenzialmente negativi espressi da Baldinucci su questo "lato oscuro" dell'attività di Dolci, artista peraltro osannato al massimo grado dal biografo, meritano, alla luce di una conoscenza critica odierna e più obiettiva, nuovi spunti di indagine e riflessione. L'esecuzione di copie tratte da modelli pittorici o grafici importanti ricorre in effetti con una certa frequenza tra i pittori fiorentini nel corso del Seicento, soprattutto in relazione all'approfondimento dello stile e della tecnica di maestri rinomati o più semplicemente per esigenze di committenza[9], rivestendo un ruolo importante, anche se non primario, nell'attività di molti pittori. Seppur associata tradizionalmente per l'alto potenziale didattico e propedeutico all'educazione dei giovani artisti, la realizzazione di copie o la rivisitazione di personaggi presenti in opere famose acquisisce un carattere nuovo ed emblematico in Carlo Dolci, artista che, ritenendosi in tutto e per tutto perennemente inferiore a se stesso[10], proprio grazie alla conoscenza e allo studio delle opere di altri maestri, non sempre di primo piano ma in ogni caso per lui più che degni di interesse, sembra trovare, una forza o meglio uno stimolo per riuscire a dare il meglio di sé in tutte le sue creazioni. La mancanza assoluta di autostima, associata all'innata timidezza e alla profonda malinconia che in periodiche manifestazioni

Fig. 4 - Jacopo da Empoli, *San Girolamo orante*, collezione privata

depressive lo portavano a sentirsi "nell'arte sua (…) buono a nulla"[11], sembra confermare, ulteriormente, la sua esigenza, che potremmo definire vitale, di appoggiarsi, quando opportuno, alle opere di altri pittori. La necessità di trovare nelle invenzioni altrui uno stimolo per la propria arte sottolinea anche la modestia e l'umiltà dell'artista e il suo atteggiamento servile, quasi sottomesso, verso altri pittori, e, in senso più ampio, verso la vita stessa.

A riprova di ciò sono molti gli esempi proposti, a questo riguardo, da Filippo Baldinucci, dal quale apprendiamo, tra le altre cose, che l'artista dipinse per la Compagnia di San Benedetto Bianco, uno stendardo con "san Benedetto sopra una nuvoletta in campo azzurro: e non isdegnò la solita modestia di Carlo, di copiare per questa tutta la figura per appunto dello stupendo quadro, che si conserva nella detta compagnia, di mano di Cristofano Allori"[12]. Nel commento del "Cristo Signor nostro alla mensa del Fariseo" acquistato da Antonio Lorenzi, Baldinucci sottolinea, invece, che Carlo fu influenzato per l'esecuzione di questo dipinto da "una stampa, intagliata da Cornelio Gallo, di una nobile invenzione del commendatore fra Lodovico Cigoli (…) e siccome è bellissima essa invenzione (Dolci) … volle di quella valersi, di farne un quadro di figure ben grandi"[13]. Il dipinto citato dal biografo, identificabile con una tela conservata fino in tempi recenti alla Clergy House a Londra[14], mostra, in effetti, analogie stringenti e ben rimarcate con l'incisione di Cornelius Gallus, tratta da una pittura del Cigoli oggi nella Galleria Doria Pamphilj a Roma[15], evidentissime nella sintassi descrittiva e scenografica dell'episodio, differenziandosi però da questa per l'inserimento di personaggi *ex-novo*, raccolti per lo più in gruppi, dai caratteri descrittivi e identificativi dichiaratamente dolciani.

Il fatto di "valersi talvolta dell'idee di altri insigni maestri"[16] portò l'artista, come possiamo dedurre soprattutto in base agli studi critici contemporanei, a realizzare, a seconda dei propri interessi o gusti personali, vere e proprie copie pittoriche di opere rinomate, aggiornandole però, come detto da Baldinucci, "alla propria maniera". Sintomatici risultano, in questo contesto, dipinti come *il San Girolamo orante* in collezione privata e il *San Francesco in preghiera* già nelle Trafalgar Galleries a Londra (fig. 2), opere derivate da originali di Jacopo da Empoli e di Cristofano Allori, conservati rispettivamente in collezione privata (fig. 4) e nella Galleria Borghese a Roma[17].

Insieme a questi sono da ricordare, in base alle conoscenze attuali del catalogo dell'artista, opere come il piccolo ovale su rame con *San Giuliano* attualmente nei De Young-Legion of Honor Fine Arts Museum a San Francisco[18], interessante riduzione di una pittura di Cristofano Allori già nella Compagnia di San Benedetto Bianco o oggi al Seminario Maggiore a Firenze[19], e il *San Michele Arcangelo* apparso nel 1998 presso Sotheby's a New York (fig. 1)[20], sovrapponibile a un quadro di Cesare Dandini nella collezione Stein a Parigi[21], variato soltanto nella formula del volto, cifrato, anche in questo caso, con i caratteri fisiognomici tipici di Dolci.

L'interesse rivolto allo studio di opere di altri autori non portò l'artista a realizzare solo copie pittoriche più o meno fedeli agli originali di riferimento ma anche all'esecuzione di dettagliatissimi disegni, connotati, come i dipinti, da un alto rigore descrittivo nella resa compositiva e

Fig. 5 - Carlo Dolci (dal Bronzino), *Ritratto allegorico di Dante*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum

Fig. 6 - Bronzino, *Ritratto allegorico di Dante*, Firenze, collezione privata

nella definizione lenticolare, anzi quasi maniacale, di ogni minimo particolare.

È questo il caso, ad esempio, di un bellissimo disegno a matite rossa e nera su carta bianca raffigurante *San Giovanni Evangelista*, acquistato nel 1965 a Genova e poi passato nella collezione di Vincent Price, oggi nell'University Art Museum a Bloomington[22]. Riferito tradizionalmente a Carlo Dolci, il foglio è stato oggetto di indagini nel 2003 da parte dello scrivente che lo ha posto in relazione con un dipinto di Vincenzo Dandini proveniente dal convento soppresso di San Girolamo a Firenze, al momento nei depositi del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto[23]. La rigorosa trasposizione grafica della pittura, che mette mirabilmente in risalto anche il più insignificante dettaglio descrittivo, consente di poter ritenere senza margini di dubbio il disegno una derivazione dalla tela e, sicuramente, non viceversa[24]. L'evidente omaggio attestato dal disegnatore all'autore del dipinto, accettando per il foglio il riferimento attributivo tradizionale, ha lasciato finora forti dubbi sul fatto che Dolci, data la sua notorietà documentata dalle fonti letterarie già nel Seicento, possa aver copiato l'opera di un maestro a lui "inferiore", come di fatto risulta al momento Vincenzo Dandini[25]. Grazie a una conoscenza maggiore dei pittori fiorentini del Seicento, dovuta a numerosi studi critici condotti soprattutto negli ultimi anni, possiamo confermare oggi per il disegno in esame, declassato in tempi recenti alla mano di un artista anonimo, l'autografia dolciana, così come appare dal confronto con alcune realizzazioni grafiche del pittore tratte da originali di altri protagonisti dell'arte toscana.

Paradigmatico risulta, in tal senso, anche l'esempio offerto da un disegno, eseguito come il foglio appena citato a matite rossa e nera su carta bianca, raffigurante un *Ritratto allegorico di Dante* conservato nel Fitzwilliam Museum a Cambridge (fig. 5)[26]. Il disegno, condotto come tutte le opere di Dolci in modo diligentissimo e perfetto, risulta ispirato, in questo caso, a una celebre composizione

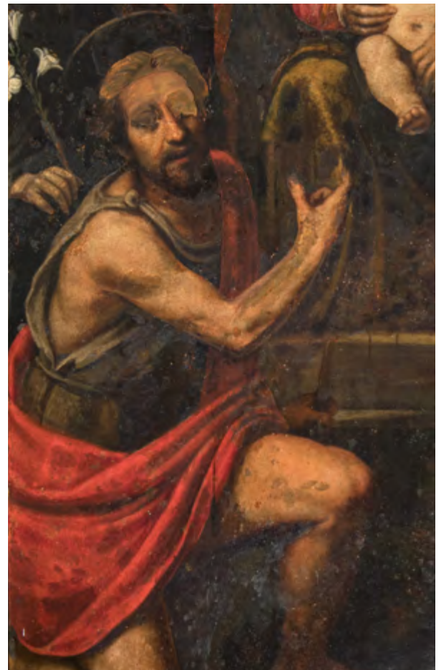


Fig. 7 - Carlo Dolci, *Martirio di sant'Andrea*, collezione privata

Fig. 8 - Domenico Cresti detto il Passignano, *Madonna con Gesù Bambino e santi* (part.), Firenze, Santissima Annunziata

del Bronzino, nota in due redazioni pittoriche conservate rispettivamente nella National Gallery a Washington e in collezione privata a Firenze (fig. 6)[27]. Relazionabile alla versione oggi nel capoluogo toscano, come indica la centinatura presente nella parte alta di questa composizione assente invece nel quadro statunitense, il disegno può essere ritenuto di fondamentale importanza, oltre che per una prima catalogazione delle copie eseguite da Dolci, per il rapporto tra l'artista e i maestri del Cinquecento, in particolare con il Bronzino, caposcuola al centro degli interessi di vari pittori fiorentini del pieno Seicento, primo tra tutti Cesare Dandini.

La fama acquisita già ai suoi tempi da Carlo nella realizzazione di copie è testimoniata soprattutto da un noto disegno con un giovane uomo con cappello, eseguito a matita rossa su carta bianca, conservato nelle raccolte del Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi[28]. Un'iscrizione che fa da corredo all'opera consente di poter apprendere che questa, eseguita da Dolci nel 1645, "è copiat(a) dall'Originale (di Michelangelo) quale è in Casa (…del) Sig.r Gio. Quaratesi (…) et è il ritratto D'Andrea di Rinieri Quaratesi". Dall'originale di Buonarroti, oggi presso il British Museum, l'artista trasse almeno un altro disegno, conservato al momento nelle raccolte grafiche del Louvre. Al di là dell'alta qualità stilistica e della virtuosistica perizia esecutiva, il disegno degli Uffizi è da ritenersi di estremo interesse storico poiché grazie a questo, o meglio alla sua scritta, è stato possibile confermare con assoluta certezza l'assegnazione del foglio londinese a Michelangelo e fornire, inoltre, la corretta identità anagrafica al personaggio effigiato.

Oltre alle copie o alle rivisitazioni di dipinti fiorentini eseguiti nel Cinquecento e nei primi

Fig. 9 - Matteo Rosselli, *Cena in Emmaus*, Carrara, Accademia di Belle Arti

Fig. 10 - Carlo Dolci, *Cristo benedicente il pane e il vino*, Corsham Court, collezione Lord Methuen

decenni del Seicento, degne di considerazioni particolari, ad un esame filologico circostanziato, sono le citazioni più o meno fedeli di personaggi presenti in opere di altri artisti all'interno dei quadri di Carlo. Tali riferimenti figurativi risultano proposti indifferentemente dal nostro pittore, come testimoniano alcuni confronti, nella formulazione di "protagonisti" o "comparse" presenti in alcune delle sue pitture, in composizioni sia semplici che complesse o articolate. Se nelle varie redazioni del *Martirio di sant'Andrea*[29], Carlo Del Bravo ha individuato da tempo nello sfondo della scena una figura virile che rimanda all'*Uomo con pelliccia e berretto* di Tiziano della Frick Collection a New York[30], finora mai rilevato dalla critica risulta, invece, il raffronto tra il *San Giovanni Battista* nel Museo Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca, eseguito da Carlo[31], e l'immagine dedicata allo stesso Santo presente nella tela con la *Madonna con Gesù Bambino e santi* dipinta da Domenico Cresti, detto il Passignano, per la basilica della Santissima Annunziata (fig. 8)[32]. Le affinità tra la figura del maestro più anziano e quella di Carlino sono evidentissime, e quasi sovrapponibili risultano, a tutti gli effetti, la tipologia del volto, la torsione quasi rotatoria del busto e la posa del braccio destro del Santo[33].

Un altro interessante precedente pittorico per Dolci, proposto in questo caso dall'artista con una certa frequenza in alcune delle sue opere, è la figura di Cristo presente nella pala con la *Cena in Emmaus* di Matteo Rosselli, eseguita nel 1643, proveniente con probabilità dal convento fiorentino della Crocetta e oggi conservata nell'Accademia di Belle Arti di Carrara (fig. 9)[34]. Il tono "umilmente solenne" del volto di Gesù, ricco di quieto pietismo e pervaso di melanconica poeticità, dovette attrarre in modo irresistibile molti pittori toscani del tempo, primo tra tutti proprio il nostro Carlino, che nelle redazioni oggi note del *Cristo benedicente il pane e il vino* (fig. 10) e nel *Cristo* di Copenaghen[35], ripropone, seppur in controparte, la stessa immagine, caratterizzata dall'analoga sintassi descrittiva, più che evidente nell'inclinazione della testa e degli occhi della figura orientati verso l'alto e quasi comunicanti con il Dio Padre, nei lunghi capelli biondi dai riflessi dolcemente ambrati che incorniciano il bel volto, negli abiti dalle colorazioni rosso vermiglio e blu lapislazzuli e, ancora, nella mano benedicente con il gomito posato sul tavolo.

La semplicità descrittiva e l'umile introspezione delle sue figure, tutte benedette da Dio, portarono Dolci, quasi

Fig. 11 - Andrea della Robbia, *Vergine Annunziata*, San Quirico d'Orcia, Santa Maria di Vitaleta

Fig. 12 - Carlo Dolci, *Madonna addolorata*, Vilnius, Lithuanian Art Museum

inevitabilmente, ad avvicinarsi o meglio a meditare sull'arte fiorentina del primo Cinquecento, ovvero sul filone pittorico e scultoreo impregnato dei più alti valori morali cristiani, di chiara impronta savonaroliana, deferenti, soprattutto, alla poetica del Perugino, il "divin pittore" come ricorda Giovanni Santi nella sua *Cronaca rimata* (1492). L'ostinato rifiuto di eseguire opere dai soggetti languidi e provocatori, tanto in voga nell'arte fiorentina del Seicento, e l'esigenza di riportare frequentemente nei suoi dipinti trascrizioni con riferimenti a Dio o ai santi, accomuna eticamente la religiosità di Carlo a quella di maestri tardo-rinascimentali, memori dell'arte e dei principi divini del Beato Angelico[36], come fra' Bartolomeo e Andrea della Robbia, autore, quest'ultimo, di sculture in terracotta invetriata, generalmente tinteggiate solo in tenue bianco latteo, nelle quali vengono enfatizzati in modo ben più che evidente gli ideali del Buon Cristiano, attraverso l'attenta definizione dei suoi personaggi, raccolti in gesti lenti e misurati e nell'accostante serenità dei volti, emananti innocenza e candore divino. Opere di questo artista come la *Vergine Annunziata* nella chiesa di Santa Maria di Vitaleta a San Quirico d'Orcia (fig. 11)[37], trovano eco nell'arte di Dolci, come rivela, tra le altre opere, la raffinatissima *Madonna addolorata* nel Lithuanian Art Museum a Vilnius (fig. 12) [38], connotata più o meno dagli stessi caratteri descrittivi e interpretativi, emanante la stessa poetica sacralità.

Insieme all'arte legata alle dottrine savonaroliane grande attrazione dovette destare in Dolci la scultura di età posttridentina o meglio controriformata dilagata a macchia d'olio su tutta la penisola italiana nel tardo Cinquecento. Tra i maestri di scalpello fiorentini, attivi in quel tempo o in età leggermente più avanzata, vicini allo spirito cristiano di Carlino, una posizione di tutto rispetto è da assegnare a Giovan Battista Caccini, protagonista del filone purista di impronta naturalistica, che nella prima metà del Seicento apre la strada ad Antonio Novelli, scultore toscano operante al tempo di Dolci e a lui strettamente affine nell'interpretazione artistica, in chiave umanizzata, del verbo sacro. Il lirismo trasmesso da figure dolciane come la Madonna con Gesù Bambino presente nell'*Adorazione dei Magi* della National Gallery a Londra (fig. 13)[39] denota, tra i suoi caratteri stilistici, una conoscenza o meglio un'assimilazione diretta dai prototipi cacciniani, come si evince, ad esempio, dal confronto con il busto

Fig. 13 - Carlo Dolci, *Adorazione dei Magi* (part.), Londra, National Gallery

Fig. 14 - Giovan Battista Caccini, *Madonna*, Firenze, Ex-convento di Santa Maria degli Angeli

marmoreo con la *Madonna* conservato nell'ex-convento di Santa Maria degli Angeli a Firenze (fig. 14)[40]. Il tono umile dello sguardo della figura rivolto verso il basso, la bellezza dei lineamenti del volto di memoria anticheggiante e la particolarità del velo simile a un turbante disposto con cura alla sommità del capo evidenziano, in effetti, contatti tangibili tra le due Madonne, emananti, entrambe, una purezza virginea e incorruttibile, manifestazione spirituale della giovinetta nata senza macchia, toccata e santificata dalla grazia di Dio[41].

Portavoce del verbo divino nell'arte fiorentina del suo tempo e autore di alcuni dei più noti prototipi sacri legati alla devozione popolare, Carlo Dolci ha legato saldamente il suo nome a modelli pittorici, che, per la loro immediatezza narrativa e per l'accostante spiritualità delle figure, hanno lasciato una scia indelebile nelle immagini di culto fino ai giorni nostri. È questo il caso delle celeberrime *Addolorata* e *Madonna del dito*, proposte con frequenza dall'artista e dai suoi adepti fino a Settecento inoltrato, utilizzate spesso, nel corso dei secoli, come immaginette votive, soprattutto per i cosiddetti "santini". Accompagnate talvolta da una raffigurazione dell'*Ecce Homo* o semplicemente da un busto di *Cristo*, coppia alla quale il decano pratese Valerio Inghirami dedica intorno al 1660 due deliziosi sonetti[42], le figure della Madonna proposte in queste opere, alle quali segnaliamo come gradita addenda una tela finora inedita conservata in collezione privata a Firenze (figg. 15 e 16)[43], si qualificano essenzialmente, oltre che per il nitore esecutivo e per l'abbagliante brillantezza dell'oro a conchiglia e del blu lapislazzuli, per l'empatica tristezza dipinta sul delicatissimo volto della figura, che, quasi immortalata in un'istantanea fotografica, intensifica il silente ma doloroso abbandono sentimentale dell'ancor giovane donna, che, usando le parole di Inghirami, "priva è di vita, e di chi vive è un'ombra"[44].

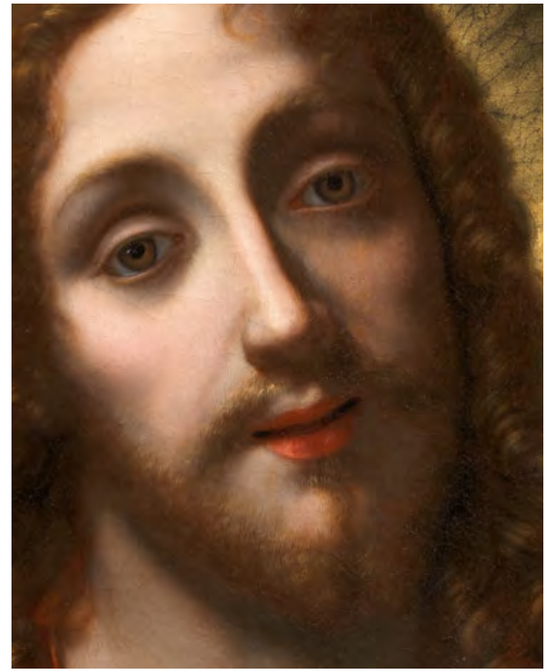


Fig. 15 - Carlo Dolci, *Madonna addolorata*, Firenze, collezione privata

Fig. 16 - Carlo Dolci, *Cristo* (part.), Firenze, collezione privata

Gli alti valori etici e morali cristiani che caratterizzano, in modo continuo e costante, le creazioni dolciane trovano rispondenze a Firenze, alla metà del Seicento, nelle opere di un altro pittore, il già citato Vincenzo Dandini, "uomo irreprensibile, molto pio, umile e caritativo"[45], che, in seguito a erudite meditazioni sulle dottrine sacre, ebbe modo di accostarsi al severo misticismo di Girolamo Savonarola, mai del tutto sopito nel capoluogo toscano, anche a molti anni di distanza dalla morte di questi[46]. La venerazione alla memoria dell'illustre predicatore domenicano, figura oscillante tuttora tra visionaria ereticità e divina santità, portò addirittura Dandini a mettersi sulle tracce di reliquie, vere o presunte, legate al monaco, come una tonaca, oggi conservata nel Museo di San Marco[47], per la quale lo stesso artista fu convocato nel 1663 dal tribunale dell'Inquisizione[48]. Come afferma Giovanni Targioni Tozzetti, biografo dell'artista, "l'affezione che aveva Vincenzio al Savonarola fu a mio credere quella che influì in esso, oltre che agli altri buoni frutti l'aborrimento al dipingere cose che potessero offendere la modestia degli spettatori sapendosi (…) quanto F. Girolamo si affaticasse per spegnere le pitture oscene"[49]. Come Dolci anche Dandini, interprete originalissimo del sacro verbo, elabora composizioni artistiche semplici, d'immediata fruibilità interpretativa, dominate, per lo più, da figure, prive di forti turbamenti emotivi, pervase, solitamente, di velata tristezza o malinconia. Quanto appena detto si coglie, significativamente, nella raffinatissima coppia di tavole, raffiguranti la *Vergine addolorata* e *San Giovanni Evangelista*, conservate nella Collegiata di Santa Maria a Figline Valdarno (fig. 17)[50]. Disposte ai lati di un crocifisso ligneo devozionale, le due opere, apprezzabili anche per l'alta tenuta qualitativa e per la perfetta definizione anatomica delle figure, mostrano, a tutti gli effetti, tangibili assonanze con le opere e con la poetica dolciane, più che evidenti nel quieto misticismo dei due dolenti, i cui volti esprimono una sofferenza tutta interiorizzata, enfatizzata,

Fig. 17 - Vincenzo Dandini, *Vergine addolorata* e *San Giovanni Evangelista*, Figline Valdarno, Santa Maria

Fig. 18 - Vincenzo Dandini, *La Vergine bambina tra i santi Anna e Gioacchino*, Monsummano Terme, Madonna della Fontenuova

liristicamente, dagli abbaglianti raggi dorati che alonano i corpi, immortalando per l'eternità i gesti, lenti e misurati, sprigionanti devota umiltà. L'effetto statuario delle figure, nelle quali appaiono più che evidenti i richiami dall'antico e alla corrente pittorica pietistica fiorentina di ambito vignaliano e curradiano, ricorrono con frequenza nell'attività tarda di Dandini, artista divenuto, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, il protagonista indiscusso nelle commissioni chiesastiche a Firenze e nel contado toscano. La *Vergine bambina tra i santi Anna e Gioacchino* nel santuario della Madonna della Fontenuova a Monsummano Terme (fig. 18), della quale è nota una seconda versione poco più tarda dello stesso artista conservata in San Salvatore in Ognissanti a Firenze, esemplifica, in modo più che significativo, le forti tangenze con le opere di Dolci, rilevabili nella formulazione dei personaggi e nell'interpretazione umanizzata del tema sacro, differenziandosi però da questo pittore nell'elaborazione scenografica più complessa e articolata, di gusto quasi teatrale, perfettamente in linea con la *nouvelle peinture* tosco-romana, mutuata in prevalenza dalle correnti cortonesche e dal classicismo barocco[51].

L'adesione ad alcuni modelli scultorei fiorentini del suo tempo, rilevabile di tanto in tanto nelle opere di Vincenzo Dandini e in quelle di altri pittori fiorentini suoi contemporanei, ricorre talvolta anche nelle creazioni di Dolci, come attestano, tra le altre, alcune immagini di angioletti, in particolare quelli presenti nella pala con l'*Apparizione della Madonna con Gesù Bambino e la beata*

Fig. 19 - Ferdinando Tacca, *Angelo con uno scudo*, Malibu, The J. Paul Getty Museum

Fig. 20 - Carlo Dolci, *Santa Caterina d'Alessandria con un angelo* (part.), San Pietroburgo, Ermitage

Solomea a san Luigi di Tolosa nella Galleria Palatina e nella *Santa Caterina d'Alessandria con un angelo* nell'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 20)[52], strettamente affini a quelli eseguiti tra gli anni Quaranta e Cinquanta dal bronzista di corte Ferdinando Tacca per gli altari della cappella del Palazzo ducale a Massa e di Santo Stefano al Ponte a Firenze, oggi conservati rispettivamente nella Wallace Collection a Londra e nel J. Paul Getty Museum a Malibu (fig. 19)[53]. Come le statue di Tacca anche gli angeli di Dolci si qualificano per una matrice stilistica neo-rinascimentale, ben evidente nei volti paffuti e nelle folte chiome ondulate poste ai lati delle teste rotonde delle figure omaggianti, ovviamente in chiave contemporanea, opere di scultori, ma anche di pittori, del Quattrocento toscano.

Come già indicato, rapporti più o meno stretti tra pittori e scultori operanti nella Città del Giglio nel corso del secolo si sottolineano, oltre che in Dolci, attento osservatore dell'arte del Giambologna e del suo ambito e delle opere dei più insigni statuari[54], in altri pittori, come Francesco Curradi, esecutore, tra le varie opere, di una elegantissima *Susanna che si sveste per il bagno* (fig. 21), già in collezione privata e apparsa in tempi recenti sul mercato anglosassone[55], nella quale è visibile, come ornamento di una fontana in leggera penombra, un putto marmoreo su un delfino, palesemente ispirato all'*Amorino su una tartaruga marina* di Domenico Pieratti (fig. 22), parte integrante di una serie di putti scolpiti in marmo bianco da artisti diversi, presente nella *Fontana del Carciofo* sopra la *Grotta di Mosè* a Palazzo Pitti[56]. Realizzato poco dopo il 1620-1621, tempo di esecuzione della statua di Pieratti, il putto dipinto da Curradi mostra, di fatto la stessa sintassi descrittiva della statua, differenziandosi da questa solo per la presenza del delfino, sostituito alla tartaruga, in quanto più idoneo, secondo ataviche tradizioni artistiche e iconografiche, alla simbologia dell'acqua.

Lo studio e la conoscenza delle opere fiorentine a lui precedenti o contemporanee si riflette marcatamente, oltre che nel campo delle copie o delle citazioni più o meno fedeli di personaggi presenti in varie composizioni artistiche, nell'ideazione di figure, sprigionanti soprattutto "cristiana pietà", affini

Fig. 21 - Francesco Curradi, *Susanna si sveste per il bagno* (part.), collezione privata, Christie's Images Limited (2015)

Fig. 22 - Domenico Pieratti, *Amorino su una tartaruga marina*, Firenze, Palazzo Pitti, Fontana del Carciofo

tipologicamente a modelli riferibili ai nomi di altri maestri. Oggetto di riflessioni e di meditazioni profonde nel corso di vari decenni, il tema dell'Ecce Homo' caratterizza, tra i molti esempi che potremmo prendere in considerazione, buona parte del catalogo oggi noto di Dolci, comparendo già nei primi anni di attività fino a giungere all'ultimo tempo del pittore[57]. Mantenendo più o meno gli stessi caratteri iconografici, questi dipinti, raffiguranti il Cristo a mezzo busto dopo la flagellazione con la testa coronata di spine, si differenziano sostanzialmente, oltre che per la presenza o meno della corda intorno al collo o della ruvida canna, per l'espressione empaticamente coinvolgente dello sguardo della figura, ora rivolto con profonda umiltà verso il basso ora atteggiato in un'espressione dolorosa, commovente e raccolta, indirizzata verso l'esterno, quasi comunicante con immaginari interlocutori, simboleggianti,

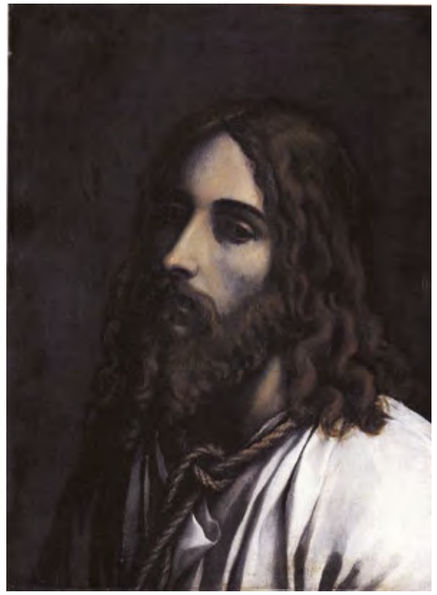


Fig. 23 - Domenico Cresti detto il Passignano, *Ecce Homo*, Ubicazione sconosciuta

Fig. 24 - Francesco Curradi, *Cristo flagellato alla colonna* (part.), Milano, Galleria Bosoni

idealmente, tutti i popoli della terra convertiti all'unica e vera fede. I caratteri descrittivi e tipologici di queste figure trovano riscontri diretti nelle più suggestive e poetiche immagini di Cristo presenti in alcune delle pitture toscane del primo Seicento, a partire, oltre che dalla celebre tela dedicata a questo soggetto dal Cigoli oggi nella Galleria Palatina, dall'*Ecce Homo* del Passignano di ubicazione sconosciuta (fig. 23)[58] e dal *Cristo flagellato alla colonna* (Milano, Galleria d'Arte Bosoni), eseguito da Francesco Curradi (fig. 24)[59], artista, quest'ultimo, che condivide con Dolci il primato nell'ambito della pittura devozionale fiorentina nel corso del secolo. Insieme al toccante Cristo curradiano altri dipinti sono da ritenersi di fondamentale importanza per l'ideazione dei quadri con *Ecce Homo* di Dolci, in particolare una bella tela di Cesare Dandini, conservata attualmente nella collezione Michelucci a Reggello (fig. 25)[60]. L'opera, ritenuta a lungo perduta e rintracciata in tempi relativamente recenti, è identificabile con un dipinto citato nella biografia dedicata a Cesare da Filippo Baldinucci. Da questa apprendiamo che il quadro

> pervenuto alle mani del celebre pittore Giusto Sustermans, ebbe luogo in casa sua fra le più belle pitture d'ottimi maestri, non sapendo però da qual mano fosse stato dipinto; tantoché una volta portatosi a quella casa Pietro da Cortona, accompagnatovi da Vincenzio Dandini, fratello di Cesare, e discepolo dello stesso Cortona, per visitar Giusto, ed insieme vedere le cose sue, diedegli molte lodi, esagerando sua bellezza, mentre Vincenzio che ben sapeva chi aveva fatto il quadro, per non diminuire il concetto dell'opera, o pure a se medesimo la fede collo scoprire il nome dell'autore, e il tempo in cui fu fatto, attese ancor'esso a lodarlo senz'altro più dire[61].

L'opera, che stando al racconto baldinucciano fu apprezzata dal celebre Pietro da Cortona e da altri insigni pittori del tempo, dovette attrarre magneticamente l'interesse di Carlino, che nei suoi dipinti raffiguranti l'*Ecce Homo*, ripropone in chiave personalizzata la stessa effigie, come dimostra l'"aria di testa" commovente e commossa di Cristo, la corona di irte spine conficcate a sangue nelle carni sofferenti e l'alone paradisiaco che si diffonde dal santo corpo della figura, trasformando questa stessa, in fonte di luce, o meglio in radiosa emanazione dell'essenza salvifica divina, per l'intera umanità. L'ondata dei sentimenti, raccolti e sofferti, che pervade gli *Ecce Homo* di Dolci trova riscontri diretti non solo in ambito pittorico ma anche attraverso la scultura fiorentina del tempo, come attesta, in modo paradigmatico, la raffinatissima statua lignea con *Cristo coronato di spine* realizzata nel 1654 da Jacopo Maria Foggini, zio del più noto Giovan Battista, menzionata, come il citato dipinto di Dandini, con

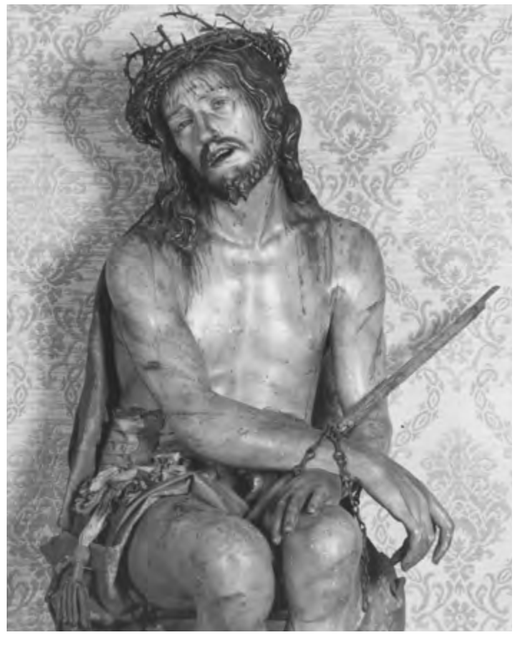


Fig. 25 - Cesare Dandini, *Ecce Homo*, Reggello, collezione Michelucci

Fig. 26 - Cesare Dandini, *San Francesco*, Firenze, collezione privata

Fig. 27 - Jacopo Maria Foggini, *Cristo coronato di spine* (part.), Firenze, San Marco

commenti elogiativi da Filippo Baldinucci (fig. 26)[62]. Proveniente da una collezione privata e oggi conservata nella chiesa di San Marco a Firenze[63], l'opera (fig. 27), dipinta dal Volterrano, presenta in effetti tangenze evidentissime con le pitture di Dolci, rivelabili, soprattutto, nella toccante ma misurata espressività della figura e nella tipologia del volto, con la testa leggermente inclinata su un lato.

Come gran parte degli artisti del suo tempo anche Carlo Dolci si dimostrò, a suo modo, sensibile allo studio dell'arte antica, come testimonia il reiterato interesse per alcuni dei capolavori del passato come l'*Alessandro morente* e il *Laocoonte*[64], e alla conoscenza delle opere dell'immortale Michelangelo, il cui apprendimento era da considerarsi basilare, oltre che di primaria importanza, per la formazione dei

Fig. 28 - Alessandro Allori, *Ortensia de' Bardi da Montauto* (part.), Firenze, Galleria degli Uffizi

giovani artisti, soprattutto se fiorentini. L'eredità del grande genio, a volte pesante e spesso di ostacolo per l'indipendenza creativa delle nuove leve toscane, si coglie in modo del tutto originale nell'*oeuvre* dolciana, relazionandosi, essenzialmente, allo studio di dettagli figurativi di alcune statue, in particolare il marmo con *Rachele* in San Pietro in Vincoli a Roma, fonte d'ispirazione per immagini di santi, beati o personificazioni allegoriche in atto orante[65]. L'interesse documentato a Firenze per la statua michelangiolesca, già attestato alla metà del Cinquecento da Alessandro Allori nel ritratto di *Ortensia de' Bardi da Montauto* agli Uffizi (fig. 28)[66], trova riscontri in Dolci, oltre che per l'empatica interpretazione della figura, per il significato intrinseco dell'opera, allusiva metaforicamente, come tramandato da Ascanio Condivi e poi rimarcato da Cesare Ripa[67], alla Vita Contemplativa, ovvero all'anima pura, inattaccabile ai tentativi di seduzione del Male, legata ai precetti cristiani[68]. I caratteri distintivi del volto di Rachele, con lo sguardo accorato rivolto verso il Signore e colto quasi in estasi mistica, ricorre con una certa frequenza nelle opere di Carlo, soprattutto nell'ideazione di busti in orazione o in contemplazione.

Insieme ad alcune delle immagini più note dell'artista come la *Speranza* della Galleria Corsini a Roma o la *Carità* della Banca Popolare di Vicenza[69], è da inserire su questa stessa linea un dipinto, finora poco noto, certamente non catalogabile tra i raggiungimenti più alti dell'artista ma in ogni caso più che degno di interesse. Si tratta di un piccolo tondo su tela montata su legno raffigurante *Santa Maria Maddalena* in collezione privata (fig. 29), firmato da Dolci, databile, in base ad accurati confronti, alla fine degli anni Quaranta[70]. Annoverabile tra "le piccole figure (…) nelle quali (Dolci) ebbe una maniera singolare (… in) quanto la picciolezza loro obbligò la mano a più esatta osservazione, e a tocco più minuto"[71], il piccolo tondo mostra affinità stilistiche dirette, per l'intonazione fortemente brunita delle tinte e per la predominanza di colori scuri, con alcuni dei dipinti più insoliti dell'artista, nei quali lo stesso, oltre a labili tangenze con la lezione vignaliana, sembra meditare, come nel caso del *Mosè* della Galleria Palatina[72], sulla corrente naturalistica fiorentina, trovando comparazioni appropriate con alcune raffigurazioni fiorentine del tempo, legate in prevalenza ad artisti come Cesare e Vincenzo Dandini o Giovanni Martinelli[73].

In stretta sintonia con il quadretto con la Maddalena è da ritenersi il più tardo dipinto con la *Carità* (fig. 30), di ubicazione attuale sconosciuta[74], identificabile, con il "tondo in tela,

Fig. 29 - Carlo Dolci, *Santa Maria Maddalena*, collezione privata

Fig. 30 - Carlo Dolci e Scuola, *Carità*, Ubicazione sconosciuta

ove è figurata la Carità, rappresentata in bella donna, ritratto al naturale, con tre fanciulle"[75]. Rimasta incompiuta nell'*atelier* dell'artista al momento della sua morte e ultimata con probabilità da un allievo, l'opera, nella quale compaiono verosimilmente dei ritratti[76], mostra caratteri autografi nella definizione delle due bambine nello sfondo e in alcuni brani descrittivi della donna, soprattutto la bella mano alzata. Di qualità decisamente inferiori risultano, per contro, le parti rimanenti, in particolare la bimba piccola, dipinta con minor verismo e con scarsa abilità esecutiva, evocante più che un pargolo addormentato un bambino morto.

Seppur decisamente marginale all'interno dell'attività dell'artista risulta, per concludere questa dissertazione dolciana, l'interesse riversato da Carlino per le nature morte, in particolare per i fiori (fig. 31, cat. n. 48, part.)[77]. Anche in questo caso il pittore, da attento documentarista della realtà o meglio della sua "raffinata realtà", pone grande interesse alla descrizione delle singole varietà botaniche, analizzando con estremo rigore ogni petalo, ogni corolla, ogni foglia[78]. Da virtuoso della pittura l'artista infonde un tocco di preziosità a tutti i suoi fiori, puntando, soprattutto, agli effetti lucidi e quasi cristallini dei colori, accentuati, quasi per magia, dai brillanti tocchi di smalto. Tali caratteri descrittivi che accomunano Dolci ancora una volta a Cesare Dandini, autore di composizioni floreali pressoché analoghe (fig. 32)[79], comparano idealmente i fiori dell'artista, del tutto privi di vita e preservati idealmente all'inesorabile scorrere del tempo grazie a un sottile strato di cera o di pasta vitrea, agli stupendi intagli in pietre dure, vanto, da tempo, delle botteghe granducali

Fig. 31 - Carlo Dolci, *Gesù Bambino con una ghirlanda di fiori* (part.), cat. n. 48

Fig. 32 - Cesare Dandini, *Sant'Agnese* (part.), Parigi, Galerie Didier Aaron

toscane. Tali analogie si evincono soprattutto dal confronto con gli splendidi piani di tavoli ideati da Jacopo Ligozzi, al cui nome spetta l'introduzione del naturalismo nelle arti applicate a Firenze al tempo di Cosimo II, come rivela paradigmaticamente l'intrigante groviglio di fiori, foglie e rametti visibile nel mosaico presente sul tavolo eseguito tra il 1614 e il '21 da Jacopo Monnicca, già nelle raccolte medicee e oggi conservato agli Uffizi (fig. 33)[80].

Nel variegato panorama artistico dell'opificio delle pietre dure a Firenze attestazioni di interesse verso l'opera di Carlo Dolci, come in altri settori legati alle arti applicate[81], si rilevano, a un esame ad ampio raggio, con una certa frequenza, manifestandosi, indifferentemente, nella particolarità tipologica e interpretativa di alcune figure e nella scelta di temi cari al pittore. È questo il caso, ad esempio, del commovente *Ecce Homo* già sul mercato antiquario e oggi di ubicazione

Fig. 33- Jacopo Monnicca (da Jacopo Ligozzi), *Piano di tavolo* (part.), Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 34 - Giuseppe Antonio Torricelli (attr.), *Ecce Homo*, Ubicazione sconosciuta

Fig. 35 - Baccio Cappelli, *Formella con l'Annunciazione*, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure

Fig. 36 - Galleria Granducale dei Lavori, *Quadro con san Giovanni Evangelista*, Ubicazione sconosciuta

Fig. 37 - Carlo Dolci, *San Giovanni Evangelista*, Ubicazione sconosciuta

sconosciuta (fig. 34), eseguito nel primo Settecento e attribuito a Giuseppe Antonio Torricelli[82], e della formella a mosaico con l'*Annunciazione* oggi nel Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (inv. 466, fig. 35), firmata da Baccio Cappelli e datata 1727[83], ispirata alle rivisitazioni offerte da Carlino del celebre affresco trecentesco nel santuario mariano della Santissima Annunziata[84]. Insieme a queste opere, dove l'omaggio al rinomato pittore fiorentino si evidenzia nella sigla fisiognomica delle figure e nell'accorata espressività dei volti delle stesse, è da menzionare soprattutto, per la stretta dipendenza da una delle composizioni più note del nostro artista, il *Quadro con san Giovanni Evangelista*, finora inedito, eseguito a commesso di pietre dure in cornice in bronzo dorato, conservato in collezione privata (fig. 36)[85]. Al centro di accurate indagini condotte da Annamaria Giusti, alla quale devo cortesemente la segnalazione, questo, eseguito nel 1749 nella Galleria granducale dei Lavori fiorentina sotto la supervisione di Louis Siries e destinato alla corte imperiale di Vienna[86], risulta, a tutti gli effetti, una trasposizione in pietre dure pressoché fedele del bellissimo *San Giovanni Evangelista* in collezione privata (fig. 37), dipinto con probabilità da Dolci per il suo confessore e poi documentato nel Settecento nella collezione Riccardi[87].

Con l'esame delle opere menzionate, eseguite o legate indiscutibilmente al nome del nostro artista, congediamo questo studio o queste considerazioni sull'attività artistica svolta da Dolci ricordando le parole di Matteo Rosselli, puntualmente tramandate da Baldinucci, che "in materia di pittura, men bello sarebbe stato per l'avvenire il mondo se non avesse avuto un solo Carlino in ogni secolo"[88], riconoscendo pertanto, e in modo incondizionato, il primato rivestito dal Nostro tra i pittori fiorentini del Seicento.

[1] Una traccia in tale senso, orientata soprattutto a sottolineare il legame tra le pitture di Carlo Dolci con l'antico e l'arte fiorentina rinascimentale, è in BALDASSARI 2015, pp. 31-41. Inedite risultano ancora le indagini dettagliate sul rapporto di dipendenza tra l'artista e i maestri fiorentini del suo tempo o del secolo precedente, oggetto di studio in questo testo.

[2] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 335-364.

[3] *Ivi*, p. 346.

[4] A riprova di ciò Baldinucci ricorda, per sottolineare la fama ma anche la ripetitività delle opere dell'artista, in gran parte frutto della sua limitata fantasia inventiva, che "Carlino, dopo aver fatta una pittura, (ne) rifaceva altre della stessa invenzione (…): le quali però fece sempre con tanta diligenza, imitazione e buon gusto, che si debbono tenere in conto di originali e non di copie" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 363). In virtù di questo lo stesso biografo ricordava, tra le altre cose, che da "una bella Vergine, con un giglio in mano, col fanciullo Gesù, e vi è una paniera di fiori al naturale" eseguì almeno "quattro originali di sua mano" (*ivi*, p. 349). Per le composizioni citate, meglio note come la *Madonna dei gigli*, si veda cat. n. 30.

[5] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 356.

[6] *Ivi*, p. 363.

[7] Si veda cat. n. 89.

[8] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 361.

[9] In questo contesto basti pensare al numero elevato di copie realizzate dagli artisti toscani del Seicento ispirate alle opere dell'amatissimo Andrea del Sarto, oggetto di accurate indagini svolte da Silvia Meloni Trkulja (1986, pp. 69-76). Molte possono ritenersi le copie di vario formato eseguite dai pittori fiorentini di opere rinomate licenziate soprattutto, ma non solo, nel secolo precedente. Basti pensare, tra le altre, alla *Visione di san Bernardo di Chiaravalle* in Santo Spirito a Firenze, eseguita nel 1655-1656 da Felice Ficherelli e ispirata a un originale del Perugino, alla *Madonna della Seggiola* di Raffaello in collezione privata a Parigi, firmata da Cristofano Allori e datata 1612, all'*Amore dormiente* realizzato nel 1632 da Orazio Fidani, ispirato alla celebre tela del Caravaggio, e, ancora, all'acquerello con *San Francesco*, eseguito da Ippolito Galantini e conservato attualmente agli Uffizi, tratto da una nota tela di Jusepe de Ribera, e alla *Fuga di Enea da Troia* oggi in palazzo Panciatichi a Firenze, dipinta da Giovan Battista Marmi e ispirata all'analogo dipinto di Federico Barocci. Insieme a questi sono da ricordare i quadri derivati da celebri incisioni, come il *Cavadenti* di Cesare Dandini, tratto da una stampa di Lucas van Leyden. Molte delle copie furono realizzate per espresso volere dei loro committenti. È questo il caso, ad esempio, del gran principe Ferdinando de' Medici che tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo dette incarico ad artisti come Pier Dandini, Anton Domenico Gabbiani e Francesco Petrucci di realizzare copie che dovevano sostituire importanti pitture conservate in edifici ecclesiastici.

[10] Ciò traspare frequentemente dalla lettura della biografia di Dolci tracciata da Baldinucci (si veda ad esempio BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 359-360).

[11] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 354.

[12] *Ivi*, p. 349. Come apprendiamo dalle memorie dell'abate Orazio Marrini (1764-1766, I [1764], p. XXXXVI nota 1), questo dipinto, accompagnato in seguito da un secondo stendardo con *San Giuliano* eseguito da Francesco Botti e anch'esso ispirato a un originale di Cristofano Allori già nella Compagnia di San Benedetto Bianco e oggi nel Seminario Maggiore di Firenze, fu portato a Roma, dove nel corso del Settecento era ancora conservato nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, sua sede originaria (BELLESI 1996c, p. 77).

[13] *Ivi*, p. 344.

[14] Dalla stessa composizione Dolci trasse una versione più o meno analoga, anche nelle dimensione, oggi nelle collezioni di Lord Methuen a Corsham Court e una tela di minor formato, con varianti, conservata attualmente nel Nationalmuseum a Stoccolma. A tale riguardo si veda cat. n. 40.

[15] Si veda cat. n. 41.

[16] *Ivi*, p. 363.

[17] Il dipinto di Jacopo da Empoli (MARABOTTINI 1988, p. 244, n. 86) è da relazionare a un quadro di Dolci in collezione privata (BALDASSARI 2015, pp. 302-303, n. 173): opera nella quale sono evidenti, a mio avviso, interventi di bottega come attesta la debolezza di alcune parti, soprattutto il piede del Santo in vista. Mantenendo la formula adottata dall'Empoli, il dipinto di Carlino si differenzia, tuttavia, per originali licenze interpretative, ben evidenti nella sigla del volto e dell'acconciatura del Santo, nella disposizione del teschio e del libro in primo piano e per lo sfondo con fronde di alberi ad alto fusto.

La tela di Cristofano Allori con *San Francesco in preghiera* della Galleria Borghese fu replicata varie volte dal suo autore, soprattutto in dipinti di formato ridotto, tra i quali un rametto conservato presso la Galleria Palatina a Firenze (fig. 3; per queste opere si veda PIZZORUSSO 1982, p. 137 e fig. 30 e *Cristofano Allori* 1984, pp. 51-53; con bibl. preced.). Rispetto a questi le varianti proposte da Carlo Dolci nel suo esemplare (BALDASSARI 2015, pp. 216-217, n. 113) sono minime e si riducono essenzialmente ai caratteri del volto del Santo, tipici dell'artista.

[18] BALDASSARI 2015, p. 93, n. 15 (con bibl. preced.). Un altro dipinto di Carlo risulta derivato da una figura di Allori. Si tratta del *Ritratto di giovane uomo con cappello rosso* in collezione privata (BALDASSARI 2015, pp. 74-75, n. 1), mutuato da uno dei personaggi presenti nel *Ritratto di due uomini* nel Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona (FARANDA 1986, p. 181, n. 117; con bibl. preced.). In questo caso le variazioni, tra il quadro di Allori e quello di Dolci, consistono nei caratteri fisionomici delle figure.

[19] Per l'opera si veda *Cristofano Allori* 1984, pp. 58-60, n. 16 (con bibl. preced).

[20] *Important Old Master Paintings* 1998, n. 43. Dell'opera esiste una copia di bottega resa nota dallo scrivente presso il Princeton Art Museum (BELLESI 1998a, p. 145 nota 18), pubblicata alcuni anni più tardi (BALDASSARI 2002, p. 11). Per questo originale di Carlo, la sua storia e il rapporto con altre pitture fiorentine si veda cat. n. 87.

[21] Per questo dipinto, derivato in parte da un quadro dello stesso Dandini conservato attualmente nelle raccolte della Banca Popolare di Vicenza, si veda BELLESI 1996a, pp. 137-138, n. 81.

[22] J. Askins, in *Master Drawings* 1987, p. 40, n. 10.

[23] BELLESI 2003a, p. 73, n. 1. Il riferimento attributivo del dipinto, privo al momento di documentazioni antiche, si deve a Giovanni Pagliarulo. Per un ulteriore commento su questa tela e sul disegno si veda in questo catalogo lo studio di Maria Cecilia Fabbri, dove peraltro sono illustrate le due opere.

[24] I disegni preparatori per una pittura presentano sempre varianti, anche se a volte minime. Il fatto che il disegno non mostri alcuna modifica rispetto al dipinto consente di ritenere questo, senza margini di dubbio, una derivazione dal modello pittorico di riferimento.

[25] In realtà nel pieno Seicento a Firenze le cose non stavano esattamente così. Nel corso dell'ormai noto processo Galli Tassi, nel quale venne stilata nel 1656 una sorta di graduatoria dei più importanti pittori fiorentini del tempo, il primo e il secondo posto spettarono ai fratelli Cesare e Vincenzo Dandini, seguiti a notevole distanza da vari pittori, tra i quali Lorenzo Lippi, Jacopo Vignali, Felice Ficherelli, Simone Pignoni, il Volterrano e ovviamente il nostro Dolci (a tale riguardo si veda soprattutto D'AFFLITTO 1982, pp. 118-119 nota 41, PIZZORUSSO 1989a, pp. 186-191 e BELLESI 1992, p. 113).

Altre volte Dolci mostrò di interessarsi alle opere di Vincenzo Dandini come si evince dell'esame della nota *Pazienza* presso la Trinity Fine Art (si veda cat. n. 68), mutuata da una delle figure presenti nel *Mosè abbandonato alle acque* nella collezione Grassi a New York, eseguito negli anni Quaranta dal maestro poco più anziano (per questo dipinto si veda BELLESI 2003a, pp. 85-86, n. 10; con bibl. preced.).

[26] Inv. 1176. L'opera misura mm 232 x 201. Cfr. SCRASE 1996 e MONBEIG GOGUEL 2011, p. 231.

[27] Per le due pitture si veda R. De Giorgi, in *Bronzino* 2010, pp. 206-209, nn. IV.3-IV.4; con bibl. preced.

[28] Per l'opera si veda cat. n. 8.

[29] Per le varie versioni dell'opera si veda cat. n. 20.

[30] DEL BRAVO 1967. Con l'occasione di parlare di questa composizione rendo nota una riproduzione fotografica di un dipinto, pubblicato in tempi recenti da chi scrive e conservato in collezione privata (fig. 7; BELLESI 2013, p. 61 fig. 41; indipendentemente dal sottoscritto l'opera era stata esaminata e ritenuta autografa di Dolci da Mina Gregori e Silvia Benassai), oggi riportato al suo originario splendore in seguito a un accurato intervento di restauro. Tale intervento ha rimosso soprattutto un impasto ottocentesco steso per fini protettivi sulla superficie pittorica, che appiattiva le tinte, limitando, notevolmente, le variazioni delle gamme cromatiche.

[31] Si veda cat. n. 23.

[32] Per l'opera si veda GRASSI 2014a, pp. 68-70 (con bibl. preced.).

[33] La posa particolare del braccio piegato e delle dita della mano del *San Giovanni Battista* a Lucca, derivate come abbiamo visto dal modello passignanesco, ricorrono in altre figure dipinte da Dolci, ovvero il *Ritratto di giovane con libro aperto*, o *Furor Poetico*, in collezione privata e il *San Luca* attualmente in Messico (per queste opere si veda BALDASSARI 2015, pp. 196-197, nn. 92-93; con bibl. preced.). Per un disegno con *Giovane con libro aperto* si veda cat. n. 35.

[34] Per quest'opera si veda S. Bellesi, in *La Pinacoteca* 2002, pp. 58-59, n. 3 (con bibl. preced.).

[35] Con *Cristo benedicente il pane e il vino* sono note al momento tre tele autografe di Dolci conservate, rispettivamente, nella Gemäldegalerie Alte Meister a Dresda, a Burghley House a Stamford e nella collezione di Lord Methuen a Corsham Court (fig. 10). Per queste opere e per il *Cristo* nello Statens Museum for Kunst a Copenaghen si veda BALDASSARI 2015, pp. 306-309, nn. 177-179 e p. 316, n. 185 (con bibl. preced.).

[36] A testimonianza del legame di Dolci con il monaco-pittore serva ricordare che nel momento della sua ammissione all'Accademia delle Arti del Disegno, nel 1648, Carlino donò a questa istituzione un suo dipinto raffigurante, appunto, il *Ritratto del Beato Angelico*: opera oggi conservata nel Museo di San Marco (per l'opera si veda cat. n. 28).

[37] Per l'opera si veda B. Santi, in *I Della Robbia* 1998, p. 220 II.26 e *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, II, fig. 314.

[38] Per l'opera si veda RICCOMINI 2003, p. 32 e tav. 38.

[39] Per il dipinto si veda BALDASSARI 2015, pp. 106-107, n. 23 (con bibl. preced.).

[40] Per questa scultura si veda C. Caneva, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, pp. 429-43, n. 4.7 (con bibl. preced.).

[41] Le effigi dedicate alla Madonna, spesso accompagnata dal figlioletto, rivestono, come appare anche da un esame superficiale, una posizione di primo piano nel catalogo di Carlo Dolci. Al repertorio oggi noto di dipinti raffiguranti la Madonna con Gesù Bambino aggiungiamo altre due opere, menzionate nelle fonti antiche, finora sconosciute alla letteratura critica contemporanea. All'interno di una biografia inedita dedicata all'artista, inserita in un anonimo manoscritto settecentesco conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, è ricordata tra le sue pitture più interessanti "la bellissima Vergine col Bambino Gesù, che con special cura si conserva nella Cappella del Noviziato de' Padri di S. Marco (a Firenze)" (*Supplemento* XVIII secolo, IV, c. 178r.). Insieme a questa si ricorda anche "una piccola tavola con un cristallo dinanzi, colla B. Vergine che adora colle mani giunte il Bambino Gesù, la quale è una copia della Madonna, così detta da Caravaggio, copia per altro molto pregiata, perché fatta dal celebre Carlino Dolci Fiorentino. Questo pittore era d'una maniera dilicata, amorosa, e molto finita. Essa tavola però non è in ogni sua parte d'ugual merito poiché le mani della B. Vergine sono un po' secche, ed il Bambino non corrisponde al rimanente dell'opera". Il dipinto, che risultava ispirato a una venerata immagine mariana conservata a Caravaggio, era documentato nel Settecento nella chiesa di San Paolo a Padova (ROSSETTI 1786, pp. 221-222). La segnalazione di queste opere, perdute in epoca imprecisata e finora non identificate, consente di far chiarezza sul catalogo di Madonne dell'artista, togliendo da questo opere sicuramente non autografe, e in alcuni casi di qualità non eccessivamente alta, come un piccolo tondo di collezione privata, proveniente dal mercato antiquario (BALDASSARI 2015, p. 151 n. 56), e una *Madonna* in collezione privata a Piacenza (HORAK 2012), forse riferibile a Onorio Marinari. Colgo, a questo riguardo, l'occasione di espungere altre opere assegnate all'artista, sicuramente non autografe, tutte passate sul mercato e prive di storia antica e tutte in collezioni private, ovvero un *Busto di Cristo*, un delizioso *Busto di angelo*, una *Santa Maria Maddalena* e una *Giustizia* (BALDASSARI 2015, pp. 149 n. 54, 150-151 n. 55, 171 n. 76 e 208-209 n. 105). A questi dobbiamo aggiungere un *San Giovanni Battista* già sul mercato antiquario, ritenuto autografo e "caratteristico della vena singolare di Dolci come regista degli affetti", come indica Francesca Baldassari (2007, pp. 50-53 n. 11), ma ignorato, incomprensibilmente, dalla stessa studiosa nella sua recente monografia sul pittore.

[42] I sonetti, insieme ad altri dello stesso autore, sono conservati attualmente nella Biblioteca Roncioniana a Prato. I due sonetti ai quali abbiamo fatto riferimento prendono spunto da due tele di Carlo Dolci, raffiguranti una "Vergine addolorata" e un "Ecce Homo", già conservati nelle collezioni del balì Niccolò Verzoni a Prato e oggi non identificati (a tale riguardo si veda PETRÀ 1965, p. 111). Come è stato proposto da chi scrive non è da escludere che tali opere possano essere servite da modelli per due anonime tele seicentesche con gli stessi temi iconografici, derivate da originali di Dolci, conservate nel Monastero di San Vincenzo a Prato (BELLESI 1998, p. 121).

[43] L'opera, in coppia con un *Cristo* (fig. 16), misura cm 35 x 47,5. Conservata in una storica quadreria fiorentina, la tela, segnalatami cortesemente da Alberto e Camilla Bruschi, porta, come il suo *pendant*, un'antica attribuzione a Dolci, confermata, come hanno indicato i proprietari (sempre dietro indicazione dei Bruschi), da documentazioni archivistiche. Rispetto a opere come la *Madonna del dito* in collezione privata a Londra (BALDASSARI 2015, p. 301, n. 172), la nostra Vergine non presenta il velo sotto il manto che le copre la sommità della testa. Tale assenza si rileva però in molte Addolorate dell'artista (si veda ad

esempio BALDASSARI 2015, pp. 220-221, nn. 116-117).

[44] Il brano è tratto dal sonetto di Inghirami intitolato *Maria Vergine addolorata: op(e)ra di Carlo Dolci In Casa del Sig.r Balì Bart.(olomeo) Verzoni*.

[45] TARGIONI TOZZETTI XVIII secolo, c. 21 in BELLESI 1998, p. 79.

[46] Per Vincenzo Dandini e per il legami di questi con Savonarola si veda BELLESI 2003a, pp. 32-35.

[47] G. Rasario, in *Savonarola* 1998, pp. 55-57.

[48] DANDINI 1660-1673, c.n.n. in BELLESI 2003a, p. 33.

[49] TARGIONI TOZZETTI XVIII secolo, c. 22 in BELLESI 2003a, p. 34.

[50] L'attribuzione a Vincenzo Dandini delle due opere, al momento prive di riferimenti storici, si deve a Giovanni Pagliarulo, uno massimi conoscitori della pittura fiorentina del Seicento. Per le due tavole si veda BELLESI 2003a, pp. 106-109 (con bibl. preced.). Benché assegnate all'artista in tutti gli studi dedicati a Dandini, le due pitture, che per caratteri di stile possiamo datare non prima degli anni Cinquanta del Seicento, sono state assegnate in tempi recenti, senza basi documentarie, nientemeno che al Cigoli (CIABATTINI 2014, pp. 86-87 tavv. X-XI).

[51] Per la pala di Monsummano Terme e per quella di Ognissanti, riferibili rispettivamente alla seconda metà degli anni Sessanta e al 1672, si veda BELLESI 2003a, pp. 129-130, nn. 45-46 (con bibl. preced.).

[52] Per queste opere si veda BALDASSARI 2015, pp. 298-299, n. 170 e 304, n. 175 (con bibl. preced.).

[53] Per le opere citate si veda soprattutto BELLESI 2011 e BROOK 1985 (con bibl. preced.).

[54] L'attenzione riservata da Dolci alla scultura e ai suoi cambiamenti secondo la moda del tempo si sottolinea, in modo significativo anche, nella formulazione dei piccoli crocifissi in bronzo o avorio presenti nelle sue tele. Se in dipinti relativamente giovanili come il *Sant'Antonio Abate* in collezione privata a Firenze (ascritto all'artista da Mina Gregori; BALDASSARI 2015, pp. 168-169 n. 74; con bibl. preced.), la tipologia del Cristo in croce sorretto tra le mani del Santo rimanda al Giambologna, o meglio alla sua scuola, in opere più mature, come il *San Carlo Borromeo* nella Galleria Palatina, la stessa statuetta evoca, invece, la scultura romana legata essenzialmente ad Alessandro Algardi (S. Bellesi, in *Sacri Splendori* 2014, pp. 278-279, n. 80). Per quanto riguarda il confronto con gli statuari in marmo attivi a Firenze al tempo di Dolci, oltre al presente testo, si veda cat. n. 11.

[55] Per il dipinto si veda *Painting in Florence* 1979, pp. 32-34. Recentemente l'opera è apparsa sul mercato antiquario anglosassone (*Christie's* 2015, pp. 76-77, n. 497).

[56] Riferita a Domenico o al fratello Giovan Battista Pieratti (PIZZORUSSO 1989, p. 40 e fig. 43), l'opera è stata assegnata recentemente, grazie a nuove documentazioni archivistiche, al solo Domenico (CAPECCHI 2008, p. 70 e fig. 95).

[57] Per avere un'idea delle pitture dedicate all'Ecce Homo' da Dolci si veda soprattutto BALDASSARI 2015, pp. 94-95, n. 16 e 160-165, nn. 64-71 (con bibl. preced.). Si veda inoltre in questo catalogo cat nn. 63-65.

[58] L'opera, dipinta a olio su ardesia, è stata presentata nel 1995 dalla Galleria Scardeoni di Lugano nella Biennale Internazionale dell'Antiquariato a Firenze (*Mostra Mercato* 1995, pp. 362-363).

[59] BELLESI 2009, II, p. 184 fig. 383.

[60] BELLESI 2007, p. 10 (con bibl. preced.). Dell'opera è nota una versione quasi identica, ma di dimensioni diverse, pubblicata in BENASSAI 2005. Grazie all'attenta lettura di alcuni dettagli anatomici della figura presente in questo dipinto è possibile assegnare al pennello di Dandini un bell'ottagono con *San Francesco* (fig. 26), affiancato a un *Sant'Antonio Abate* di Carlo Dolci (opera riferita all'artista da Mina Gregori e pubblicata in BALDASSARI 1995, p. 79, n. 45 e tav. XVII), conservato attualmente in collezione privata a Firenze. Pubblicata per la prima volta come opera di Onorio Marinari da Francesca Baldassari (1995, pp. 79 e 81 fig. 23w), la tela, caduta in seguito nell'anonimato (BENASSAI 2011, p. 216, n. DA.8), è stata assegnata recentemente a Giovanni Maria Morandi (a tale riguardo si veda BALDASSARI 2015, p. 168). Tale riferimento attributivo si basa su una menzione tratta da un inventario settecentesco della collezione Salviati a Roma, nel quale viene ricordato un dipinto ottagonale con *Sant'Antonio Abate* di Dolci, affiancato a un quadro dello stesso formato con *San Francesco* di Morandi (COSTAMAGNA 2000, p. 195). Al di là del fatto che non sussistano certezze sull'identificazione delle opere citate nell'inventario con le tele oggi a Firenze, il *San Francesco* non mostra, a un riscontro stilistico circostanziato, alcun legame stilistico con Morandi, artista, nato nel capoluogo toscano nel 1622, trasferitosi in pianta stabile nell'*Urbe* nel 1648 (per uno studio recente sul pittore si veda DE LUCA 2012). L'opera, completamente diversa dalle pitture oggi note di Morandi, presenta, di fatto, caratteri tipici di Dandini, come rivelano la tipologia della figura, i forti contrasti luministici, la resa bronzea delle carni e, soprattutto, la particolarità morfologica delle mani, quasi neo-manieriste, perfettamente sovrapponibili a quelle dell'*Ecce Homo* sopra citato. Collocabile tra gli anni Venti e Trenta del Seicento, l'opera anticipò di quasi un ventennio il dipinto con *Sant'Antonio Abate* di Dolci, datato tradizionalmente alla seconda metà degli anni Quaranta. Il fatto che le due opere non siano state eseguite nello stesso periodo non è certo una cosa insolita, come si evince da molti esempi simili, inoltre, a guardare con attenzione le due figure possiamo riscontrare che queste non sono raffigurate perfettamente in controparte, come avviene spesso, in dipinti nati originariamente in coppia.

[61] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, IV (1974), p. 550.

[62] *Ivi*, V, p. 86

[63] Per l'opera si veda soprattutto M. De Luca Savelli, in *La Chiesa e il Convento di San Marco* 1989-1990, II, p. 287 e *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, II, fig. 241. La tipologia del volto della figura, di vaga eco cinquecentesca, richiama strettamente la statua policromata con lo stesso soggetto attribuita ad Antonio Novelli conservata nella chiesa di San Clemente a Prato (BELLESI 1998b, pp. 316-317 e figg. 540-541).

[64] Per il rapporto di Dolci con l'antico, già rilevato da tempo dalla critica, si veda ad esempio BALDASSARI 2015, pp. 31-33. In questo testo la studiosa pone in relazione la figura del san Giovannino addormentato presente nel *Sonno di san Giovannino* della Galleria Palatina con il marmo antico con l'*Ermafrodito* della Galleria Borghese a Roma, restaurato nel primo Seicento da Gian Lorenzo Bernini. Al di là delle tangenze con la statua romana, nota probabilmente a Dolci attraverso derivazioni in bronzo di piccolo formato eseguite a Firenze intorno al 1639 da Giovan Francesco Susini (A. Brook, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 447, n. 4.29), la figura di Giovanni Battista bambino sembra evocare soprattutto, come pone alla mia attenzione Giovanni Serafini, l'immagine dello stesso Santo nel *Reliquario con san Giovannino* del Conservatorio di San Francesco di Sales a Firenze, licenziato nel quinto decennio del secolo (S. Cialdai, in *Sacri Splendori* 2014, pp. 226-227, n. 55).

[65] Un'interessante testimonianza del rapporto tra Dolci e Michelangelo è certificata dal già citato disegno con il *Ritratto di Andrea Quaratesi* degli Uffizi, eseguito però su esplicita richiesta del committente, Giovanni Quaratesi (per questo, oltre al presente testo, si veda cat. n. 8).

[66] BELLESI 2014b, pp. 60-61.

[67] CONDIVI 1553, ed. 1823, pp. 59-60 e RIPA 1618, ed. 1993, p. 478.

[68] La statua di *Rachele* è affiancata da una scultura raffigurante *Lia*, anch'essa di Michelangelo. I due marmi rappresentano le bibliche spose di Giacobbe, comparabili simbolicamente alle sorelle evangeliche Marta e Maria, e alludono, tradizionalmente, alla Vita Attiva e alla Vita Contemplativa, fondamenti della vita umana. La statua michelangiolesca di *Rachele* getta nel Cinquecento le basi iconografiche per l'interpretazione artistica della Vita Contemplativa, come apprendiamo da Richa, che, nella sua *Iconologia*, ricorda che Buonarroti eseguì "una statua di Rachele, sorella di Lia & figlia di Laban per la (vita) contemplativa con le mani giunte, con un ginocchio piegato, & con volto par che sia levata in spirito" (RIPA 1618, ed. 1993, p. 478).

[69] Per queste opere si veda BALDASSARI 2015, pp. 212-213, n. 109 e 246-247, n. 135 (con bibl. preced.). Si veda anche cat. n. 44.

[70] Per l'opera (diametro cm 14,5) si veda BELLESI 2007, pp. 9-10 e nota 13. Un'iscrizione presente nella parte tergale, eseguita dall'artista come attesta indiscutibilmente la grafia, ricorda *(C)arlo Dolci faciebat*. Finora il dipinto era stato datato al primo tempo di attività del pittore, ovvero poco oltre la metà degli anni venti.

[71] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 346-347.

[72] Si veda cat. n. 27.

[73] Per il naturalismo nella pittura fiorentina del Seicento si veda BELLESI 2005.

[74] Da questo dipinto furono tratte alcune copie, come testimonia almeno un altro esemplare passato sul mercato antiquario. Rispetto all'opera che pubblichiamo in questo studio, l'altro dipinto risulta eseguito da un solo pittore, come documenta l'uniformità di stile, certamente non di grande levatura artistica.

[75] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 361.

[76] Interessante sarebbe rilevare nelle figure i ritratti della moglie e di alcune delle figlie del pittore. Tuttavia ignorando le sembianze di tutte le figlie di Dolci non possiamo confermare o meno questa proposta. Il ritratto della donna appare, comunque, molto diverso dalle immagini oggi note della moglie, Teresa Bucherelli (a tale riguardo si veda in questo catalogo il saggio di Lisa Goldenberg Stoppato).

[77] Ai fini della nostra indagine prendiamo come modello il dipinto con *Gesù Bambino con ghirlanda di fiori* nel museo Thyssen-Bornemisza a Madrid (per quest'opera si veda cat. n. 48). Le fonti ricordano l'esecuzione di "alcuni quadri di frutte e fiori al naturale" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 341), eseguiti dall'artista e, per lo più, al momento non identificati.

[78] Significativo appare in tal senso soprattutto l'esame del *Vaso di fiori e bacile* agli Uffizi (si veda cat. n. 49).

[79] Come in Dolci anche in Cesare Dandini i brani floreali fanno, frequentemente, da corredo a dipinti con figure, tra le quali segnaliamo, per maggiore pertinenza con questa indagine, i dipinti con *Vittoria della Rovere come Allegoria dell'Intelligenza* e *Sant'Agnese* (fig. 32), entrambi presso Didier Aaron a Parigi (BELLESI 1996a, pp. 132-134, nn. 75-76). Per l'importanza di Dandini nella pittura floreale alla metà del secolo a Firenze si veda BELLESI 2012, pp. 13-14.

[80] Per l'opera, oggetto di molti studi critici, si veda ad esempio E. Colle, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, pp. 472-473, n. 5.6 e GIUSTI 2001, pp. 139-140.

[81] Si veda ad esempio cat. n. 66.

[82] Per l'opera, che misura cm 30 x 24, si veda soprattutto A. Giusti, in *Florence* 2006, pp. 78-81; *Scultura II* 2009, pp. 62-63, n. 17 e *Sotheby's* 2010. Si veda anche cat. n. 80.

[83] A. Giusti, in *Arte e Manifattura* 2006, p. 71, n. 11. In questo catalogo vengono riprodotte altre interessanti realizzazioni in pietre dure e metalli eseguite a Firenze nel primo Settecento dove compaiono, nuovamente, immagini tratte dalla storica *Annunziata* del santuario servita.

[84] Pensiamo soprattutto alla tela con l'*Annunciazione* di Carlo Dolci negli Appartamenti Reali in Palazzo Pitti (BALDASSARI 2015, pp. 222-224, n. 119; con bibl. preced.)

[85] L'opera, che misura cm 65,5 x 53,5, presenta nel quadro con il santo un mosaico costituito da giadeite, diaspro rosso di Candia, calcedonio di Volterra, diaspro di Sicilia, cailloux d'Egitto, legno pietrificato, calcedonio dei Grigioni e marmo nero del Belgio.

[86] Annamaria Giusti segnala soprattutto pagamenti per le rifiniture metalliche, tutte in data 1749, in parte riferibili a Siries.

[87] Per l'opera si veda BALDASSARI 2015, pp. 130-131, n. 40 (con bibl. preced.).

[88] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 357.

Carlo Dolci e il sacro

Giovanni Serafini

Carlo Dolci fu il maggior pittore toscano di arte sacra del suo tempo, e uno dei maggiori di sempre. Le sue figure di raggelato splendore furono oggetto di devozione privata quand'egli era ancora in vita, e continuarono a esserlo nei secoli successivi, tra alterni mutamenti di gusto, prima attraverso innumerevoli copie dei suoi capolavori, quindi per diffusione di quelle stampe di destinazione popolare, con le quali, talvolta, la sua arte è stata tristemente confusa.

I suoi dipinti furono concepiti come immagini di supporto alla visualizzazione mentale sia per l'orante destinatario dell'opera, che anche per il pittore stesso nel momento della sua realizzazione. In tal senso, essi furono espressione del sincero e profondo sentimento religioso di Carlino, e già Baldinucci nella sua biografia profilò un'identificazione tra l'opera del pittore, paragonato al Protogene del Dati[1], e la sua natura umana, quando dichiarò che "Chi voleva vedere la coscienza di Carlino, quanto delicata, quanto accurata, quanto diligente fosse, guardasse le opere de' suoi pennelli"[2]; e stabilì quindi dei paralleli più o meno espliciti tra la bellezza dei suoi quadri e la bontà del suo cuore, tra la sua minutezza fisica e le ridotte dimensioni delle sue opere, tra la maniacale precisione nella resa dei dettagli della sua pittura e gli scrupoli di coscienza della sua severa disciplina spirituale, tra la purgazione passata per le tante sofferenze del suo "pertinacissimo umore malinconico"[3] e la pulizia smaltata delle sue figure, immagini di quella purezza per filtrazione ricercata negli stessi anni dai cruscanti in ambito linguistico[4].

Le prove di questa identità tra fare artistico e vita spirituale del Dolci sono giunte fino a noi: a tergo moltissime sue tele e "moltissimi de' sui disegni sopra carte si trovano accompagnati colla cifra del santo nome di Gesù, e con spirituali sentimenti o sentenze della sacra scrittura"[5]. E fu certo per tale ragione che i suoi amici e colleghi dell'Accademia del Disegno scelsero che fosse di sua mano il *Ritratto di Beato Angelico*[6], associando così il Dolci al massimo pittore di arte sacra fiorentina, il quale, come lui, intendeva la pittura non solo come strumento di preghiera, ma come espressione della sua stessa vita religiosa.

Più difficile è riportare nell'alveo della cultura e del sentimento cattolico del Dolci la giustificazione sintetica tra due aspetti apparentemente dicotomici del suo stile: da una parte, la sua ossessiva e lenticolare mimesi di modelli reali, tipica dei "pittori, che noi diciamo naturalisti, cioè che tutto veggono dal naturale"[7]; e dall'altra, il sublimare poi le figure in materie litiche e splendenti, secondo un gusto condiviso con altri suoi contemporanei, da Cristofano Allori, al Lippi al Dandini. Stile che la critica ha definito "purismo", interpretandolo in chiave anticigolesca per preferenza verso il Cinquecento di Bronzino e il Quattrocento dei Della Robbia[8].

In verità, la pittura del Dolci gareggia con l'arte statuaria, proprio al fine di figurare precise metafore spirituali.

Per interpretare queste scelte formali e iconografiche del pittore è necessario conoscere la natura e il grado della sua formazione culturale, cui accenna Baldinucci stesso riferendo che le principesse Anna de' Medici e Claudia Felicita, trovandosi a colloquio con il Dolci, "conoscendo bene il soggetto

Fig. 1 - Carlo Dolci, *San Domenico penitente e orante per le anime del Purgatorio* (part.), cat. n. 36

Fig. 2 - Carlo Dolci(?), *Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, collezione privata

(…) l'introdussero in discorso di cose devote"[9]. E che egli fosse dotato di buona cultura lo testimoniano i pensieri autografi a tergo delle tele, talvolta dalla *Vulgata*[10], e così le sue lettere, che, almeno in un caso, riportano anch'esse sofisticate citazioni dal Vangelo[11]. Nella sua modesta casa natale egli poté aver ricevuto rudimenti di lettere, pittura e morale cristiana, ma è certamente a contatto con figure esterne di maggior prestigio che egli arricchì il proprio bagaglio culturale. Innanzitutto con quel Canonico Carpanti[12], suo primo confessore, al quale donò alcune precoci prove di arte sacra, tra cui una natura morta di significato penitenziale[13]. Quindi, centrale, fu l'incontro col Vignali, nella cui bottega entrò in precocissima età, e da cui fu presto introdotto nei colti ambienti della corte[14], ma non solo. Il pittore di Pratovecchio dovette stimare il fanciullo prodigio sia come pittore sia come uomo, se gli concesse di lavorare a casa propria, pur continuando a collaborarvi almeno fino al 1637, quando insieme realizzarono una serie di *Ritratti di uomini famosi* per Urbano VIII[15]. Una stima che probabilmente comprendeva la comune vicinanza all'ordine servita, se Vignali era intimo dei padri di Montesenario[16], mentre Dolci aveva la sepoltura di famiglia nell'Annunziata[17], e in quel santuario si rifugiò più volte[18], sia per copiare l'affresco semiacheropita cui era devoto[19], che per pregare[20]. Sopra ogni altro aspetto, però, fu decisivo l'ingresso del Dolci nella Compagnia di San Benedetto Bianco, alla quale fu forse introdotto dallo stesso Vignali, che, a sua volta, vi era entrato probabilmente per intermediazione di Matteo Rosselli. Fu in questa "scuola di spirito in ogni maniera di vivere religioso, e cristiano"[21], che il Dolci completò la propria formazione culturale e spirituale, a fianco dei confratelli di quest'istituzione laica ma di vocazione religiosa, che contava al suo interno rappresentanti della corte e della miglior nobiltà fiorentina, così come grandi teologi, filosofi e naturalisti allievi di Galileo, nonché alcuni tra i maggiori artisti del tempo. La Compagnia di San Benedetto Bianco era al tempo del Dolci al massimo del suo splendore, un tempio cittadino di devozione e cultura: essa aveva sede a fianco della chiesa di Santa Maria Novella, e perciò i suoi correttori erano domenicani. Negli anni in cui il pittore ne fece parte essi furono tali padre Paolo Borghese, Cosimo Pelli, Lorenzo Vecchi, Angelo Domenico Guinigi e Ambrogio Caterino Spannocchi[22]; ma a condizionare la spiritualità della Compagnia era ancora il ricordo di un loro predecessore, quel Domenico Gori[23] che, morto da pochi anni quando Dolci vi entrò (1620; era rettore dal 1611)[24], aveva lasciato in eredità un libro di *Esercizi Spirituali*[25], che

tutti i confratelli dovevano possedere e praticare[26]. La prova che Dolci meditasse quest'opera è una citazione – pur se carica di errori, forse perché rievocata a memoria – che egli ha lasciato col valore di titolo nel *recto* di un suo foglio di Oxford, con lo studio del *Poeta*[27] "Cogita quot <h>omine<s> nu<n>c su<n>t in infernum (sic) quia (sic) minus quam tu divinam leserunt maiestatem"[28]; ed è anzi significativo che sul *verso* dello stesso foglio, sia una lunga meditazione autografa, proprio sul tema dell'inferno, quale indicato dalla citazione. Accanto a questo testo, è possibile supporre che Dolci e i suoi confratelli frequentassero, quindi, anche le pagine di un altro testo del Gori: le *Considerazioni morali intorno alla Vita di Giesu Christo* del 1619[29].

Ma sebbene la compagnia fosse di ambito domenicano, le conversazioni al suo interno erano arricchite dall'apporto di una varietà più ampia di pensieri, per influsso dei suoi membri laici e religiosi, coi quali il pittore dovette entrare in rapporto.

Un confratello era quel Vincenzo Puccini, carmelitano, confessore di santa Maria Maddalena de' Pazzi, il quale, pubblicandone la *Vita*[30], ne diffuse il culto a partire da ambienti di cultura e di devozione come San Benedetto bianco. Sappiamo che Baldinucci possedeva una copia di questo libro, e anche il Dolci deve aver ricevuto notizie sulla mistica della grande santa fiorentina prima ancora della sua canonizzazione. Benché non l'abbia ritratta che due volte, prima immaginandola in visione della *Samaritana al pozzo*, e poi effigiandone la sola testa, ripresa sull'archetipo curradiano[31] (fig. 2), ciononostante, sono molte le opere del pittore la cui iconografia risulta elaborata sulle visioni della santa. Il Dolci era probabilmente in possesso delle nozioni teologiche per accostarsi alla mistica di Maria Maddalena de' Pazzi, se suo confessore e amico intimo fu quel Cesare Larioni[32], anch'egli carmelitano riformato, che fu priore di san Paolino, il quale possiamo credere che ebbe modo di trasmettere i contenuti della spiritualità del proprio ordine al pittore. Infine, come Baldinucci sottolinea, il Dolci nacque il 25 maggio, giorno della memoria liturgica della mistica fiorentina[33] e, dunque, almeno dal 1669, anno della sua canonizzazione, dovette percepirne il culto come intimamente legato alla propria vita, lui che era così attento al calendario dei santi.

Accanto a quella domenicana e a quella carmelitana in San Benedetto Bianco esisteva poi una forte componente gesuita; vi si leggevano le Meditazioni dello Spinola[34] e negli ultimi anni della sua vita Carlo poté assistere negli ambienti della Compagnia alle prediche di Paolo Segneri, dottissimo teologo di quest'ordine, vicino al granduca Cosimo III[35]. I gesuiti erano un ordine assai radicato nel granducato, e grande era la stima in cui erano tenuti dall'*élite* culturale e nobiliare fiorentina. Per il Dolci, basterà ricordare che suo figlio Andrea, chierico, era stato membro dell'istituzione gesuita dell'Accademia Partenia[36], e che lo stesso Filippo Baldinucci studiò presso i gesuiti[37], praticò tutti gli *Esercizi* di sant'Ignazio[38] ed ebbe un figlio membro dell'ordine[39].

Unitamente alle questioni di spirito, in San Benedetto Bianco il Dolci poté essere informato di scienze naturali. In Compagnia, infatti, poté entrare in contatto con quei membri di casa Medici educati al metodo galileiano, fondatori del Cimento e benemeriti alla scienza nuova[40], nonché con altre figure protagoniste della nuova scienza, quali Mario Guiducci, Iacopo Soldani, e Niccolò Aringhetti[41]. Non conosciamo prove di un loro diretto interessamento a Carlo, ma presumibilmente si conobbero. Inoltre, poiché era dovere di ogni confratello prestare servizio nell'Ospedale di Santa Maria Nuova[42], Dolci poté entrare in contatto tra il 1666 e il 1667 con altri massimi professori di anatomia e scienze naturali che qui studiavano[43], quali Niccolò Stenone, Francesco Redi e John Finch; e sebbene solo Finch fu estimatore e collezionista del nostro[44], probabilmente le strade di tutti loro si incrociarono più volte. È credibile che il Dolci avesse trovato un'affinità tra il pensiero di questi personaggi, che era costituito da una sintesi felice di empirismo scientifico e di devozione cristiana, e la sua pittura: naturalista e sacra.

A queste personalità di scienziati e uomini di fede Dolci poteva forse aggiungere la conoscenza del medico Gualtieri, del quale ritrasse il fratello[45], e anche quella del famoso chirurgo e medico

Fig. 3 - Carlo Dolci, *Ritratto di suor Diomira Allegri*, Monticelli (Firenze), Convento delle Suore Stabilite nella carità

personale Antonio Lorenzi, che fu suo committente[46].

La questione del naturalismo dolciano afferisce al celebre limite di Carlino della mancanza di invenzione[47], per la quale la sua pittura era dipendente non solo dai modelli naturali, ma anche da quelli artistici e da fonti testuali religiose, se è stato provato come le sue opere siano da intendersi quali visualizzazioni meditative formulate sulla lettura o di esercizi spirituali, o di pagine sacre. Questo suo disporsi passivamente rispetto al soggetto da dipingere, naturale o scritto, è interpretabile con il concetto gesuita del *mirar*, termine usato da sant'Ignazio per significare sia il considerare con i sensi, cioè lo "sperimentare" cimentista, sia le esperienze di "contemplazione infusa", o "passiva", ovvero prodotte dalle meditazioni offerte a chi praticava i suoi *Esercizi*[48].

Tali riflessioni sul rapporto tra esperienza spirituale e esperienze sensitive furono evolute dai nuovi naturalisti vicini al Dolci e trovano corrispondenza nella sua arte.

Stenone, che era a Firenze dal 1666, (e che qui abbiamo prove avesse conosciuto due amici del Dolci: Baldinucci[49], e Cesare Larioni)[50], nel proprio diario delineò il suo atteggiamento "fatto di riflessione e di contemplazione, identico verso le verità della natura e i problemi dell'anima", nel quale "la scienza e la coscienza hanno (…) le stesse esigenze di sincerità, di immediatezza e di rigore"[51]. Come lui il Redi definì sé stesso "il più incredulo del mondo" circa le "cose naturali"[52] ma non verso "i santi e profondi misteri di nostra fede", i quali non "camminano di pari con le naturali cose"[53]: perciò per le verità di natura bisogna "veder le cose con gli occhi propri"[54], mentre i postulati della fede vanno creduti "a chius'occhi".

A riprova di come questo parallelo tra la pittura del Dolci e i metodi della nuova scienza fosse percepito da alcuni dei suoi contemporanei, si ricordi che lo stesso Baldinucci paragonò il minuzioso naturalismo del Dolci[55] all'opera del chirurgo, e che anche il Redi formulò per scritto un giudizio sulla pittura del Dolci, che ne associava per allusione le opere alla sua stenia di scienziato, piuttosto che alla vitalità della poesia e dell'arte di Tiziano o di Michelangelo[56]. Similmente il Finch, inglese residente a Firenze, neoplatonico e anatomista, in un taccuino annotò la tecnica dell'osservazione lenticolare del pittore, forse perché vi riconobbe un'affinità al metodo di osservazione scientifica moderna, empirica e condotta per mezzo di lenti[57] a lui ben nota.

L'arte del Dolci e la scienza del Redi s'incontrarono di fatto in occasione del *Ritratto post mortem* di suor Diomira Allegri del Verbo Incarnato (fig. 3). Nel 1676 si diceva che la religiosa avesse ricevuto l'impressione delle stigmate e – come riporta Divo Barsotti – qualcuno della corte inviò prima Francesco Redi a verificarne l'autenticità dell'origine soprannaturale e poi, pochi mesi dopo, al momento della morte di quella, inviò Carlo Dolci a farle il ritratto[58], qual è tutt'ora conservato nel Convento di Monticelli[59]; così mentre il pennello analitico di Carlino "con estrema diligenza, e appoco appoco [anda]va separando le tuniche più sottili dell'occhio"[60] del volto emaciatissimo, tale dottor Fabbri ne compiva l'autopsia e esplorava il torace alla ricerca delle stigmate del cuore. Entrambi verificavano il trascendente con l'occhio dello scienziato empirista: l'uno col pennello, l'altro col bisturi.

Unitamente a quella dell'anatomista il Baldinucci equipara la pittura del Dolci alla scultura, nominando a paragone, come già Redi nella lettera citata, Michelangelo e Donatello, e utilizzando dunque vocaboli tratti dall'arte statuaria, quali "dirozzare"[61] e "ripulire"[62]; e similmente svolge un parallelo anche tra l'arte di Carlino e la scienza del gioielliere che può "riquadrare e ripulire (…) un bel piccolo diamante"[63]. D'altronde, il prezzo, il tempo di esecuzione, le dimensioni, i materiali (oro e lapislazzuli), e la finitissima ricerca formale confermano come le opere del Dolci fossero intese dai suoi collezionisti a guisa di preziosi gioielli[64]. Lo stesso Dolci sembra gareggiare con l'arte dell'orefice[65], nei fermagli, nelle collane e nelle bracciali, da lui posti a decorazione delle sue figure. Tra queste, la più notevole sono la spilla e la corona a *trompe l'oeil* dell'*Annunciazione* della cattedrale di Zamość (opera, databile al 1643-1650, resa nota da Ważbiński già nel 1987, in un testo poi trascurato dalla critica successiva; fig. 4)[66].

Dunque, a proposito del purismo ora: si può dire che i modelli dei maestri antichi fiorentini, quali il Bronzino e Desiderio da Settignano, furono guardati dal nostro per affinità d'intenti estetici, ma la volontà del Dolci di idealizzare i propri modelli in superfici splendenti e levigatissime, e trasformare i tessuti e le carni in porcellane, marmi dipinti, graniti e gioielli, trova ragione in molta letteratura teologica del tempo, che prendeva queste arti plastiche a metafora del progresso spirituale dell'orante, conquistato per mezzo di un lavoro sull'anima, simile, appunto, a quello che uno scultore compie su una pietra rara o un orefice su un metallo prezioso[67]. Nel pensiero del tempo, infatti, i concetti di 'pulizia', di 'purgazione', di 'perfezione' e di 'bellezza' si sovrapponevano sia in campo spirituale che artistico[68] e così un gigante della teologia del tempo come il Bartoli cantava: *Una selce son io,/Roza, dura, deforme;/Ne sia già mai che si ristampi, o forme/In me il volto di Dio;/Se l'asprezza, e il rigore;/Non mi stan sempre scarpellando il core*[69]. Ma questa metafora il Dolci poté più facilmente impararla dal Gori, il quale insegnava che la via per raggiungere "la perfetione, che si può acquistare, è la negativa di levar, cioè i difetti"[70], e che all'orante, come uno scultore posto davanti a una pietra da sbozzare, "s'aggiunge il travaglio, mentre considera le sue continue imperfetione"[71]. E non si dimentichi che l'amico e biografo del nostro, negli anni Quaranta, nella sua Pala di cruscante[72] aveva espresso il concetto della purgazione attraverso una metafora oraziana sulla levigatura di una scultura[73].

Fig. 4 - Carlo Dolci, *Annunciazione*, Zamość (Polonia), cattedrale

Il sasso informe e opaco è, secondo quest'allegoria, simbolo di un'anima imperfetta, impura o al principio del cammino di perfezionamento. Spesso quest'elemento è rappresentato in posizione di rilevanza nell'opera del Dolci: nel *David e Golia* Bardini[74] (fig. 5) e in quello bolognese[75] ad esempio, la testa di Golia è già recisa dal corpo, ed è immaginata sotto una pietra grezza, opaca e irregolare, cui la pittura la rassomiglia per colore oltre che per posizione, traslando su di quella i valori negativi di empietà del gigante. Al polo opposto è David, "adolescens, rufus, et pulcher aspectu"[76], il suo incarnato è anch'esso lapidico, ma ha la luminosità e la superficie di una pietra di pregio,

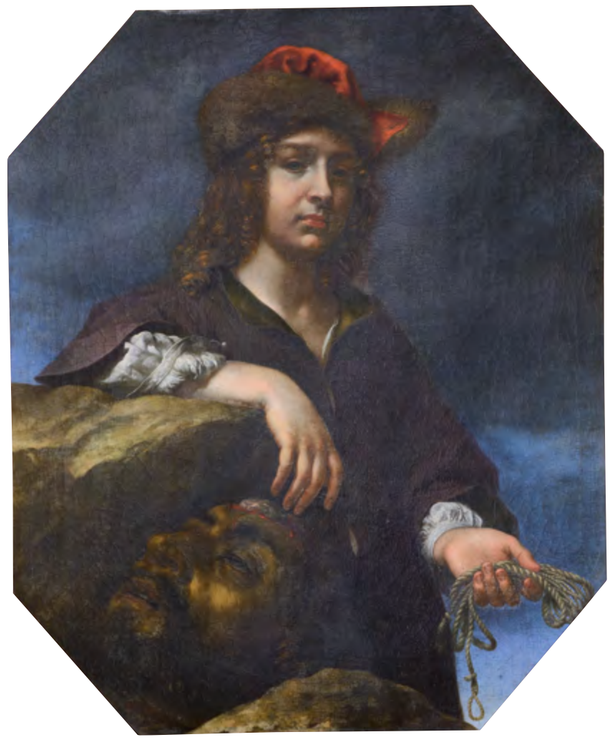


Fig. 5 - Carlo Dolci,
David e Golia, 1681,
Firenze, Museo Bardini

dura e levigatissima, a dar immagine della sua anima virtuosa, secondo un pensiero derivato nuovamente, forse, dagli *Esercizi* del Gori: "Dio infonde sempre l'anima proporzionata a' corpi, perfettissima l'anima, dunque perfettissimo è il corpo"[77].

La stessa selce informe ritorna con i medesimi significati sul primo piano della *Pazienza*[78] (fig. 6). La virtù è rappresentata come figura muliebre incatenata al macigno, che ella sostiene guardando al cielo; ciò a dire che questa virtù centrale della vita cristiana, e che Baldinucci riferisce all'arte e al carattere del Dolci stesso, permette di "sopportare" la condizione spirituale del sasso. Aggiunge il Ripa (che fu fonte iconografica di quest'opera solo parzialmente) che quell'elemento naturale è correlato al primo stadio del progresso spirituale umano, corrispondente all'umore saturnino, significando "che il malenconico è duro e sterile di parole et di opere"[79]; e Dolci era effettivamente "duro e sterile di parole", cioè mancava d'invenzione, e "malinconico", se proprio il confronto con un vulcano d'immaginazione quale il Giordano lo condurrà in una "depressione" mortale[80]. Il pittore pose più volte nelle sue opere il proprio nome su quest'elemento del sasso (ad esempio, nel David di Brera)[1], forse per attribuirsene il significato di imperfezione spirituale (lui che s'era già ritratto come anima purgante nel *San Domenico* della Palatina; fig. 1)[82]. Sembra suggerirlo anche la Pala con *L'Angelo custode* a Prato[83], nella quale questo dettaglio della pietra con la data ricorre significativamente al principio dell'"arcta via" indicata dal cartiglio adiacente (fig. 7).

Al polo opposto del sasso, secondo la teologia del Gori, è la sincerità o purezza di cuore, che rappresenta la perfezione spirituale[84]; perciò, nel dar figura di donna a questa virtù, Dolci, aiutandosi col Ripa, immaginò nella sua mano un gioiello cordiforme, d'oro, tempestato di rubini intagliati come gocce di sangue; e sullo stesso modello immaginò anche la Carità, virtù che, ancora per Gori[85], conduce alla perfezione interiore trasformando col proprio calore l'anima e plasmandola in forme di perfetta purezza[86]. Per tale ragione essa fu immaginata dal Dolci ostentare idealmente lo stesso cuore della Purità, ma di carne e ardente,

Fig. 6 - Carlo Dolci, *Pazienza* (part.), cat. n. 68
Fig. 7 - Carlo Dolci, *Angelo custode* (part.), cat. n. 90

secondo l'iconografia canonica, ma anche, è credibile, per conoscenza di un pensiero di santa Maria Maddalena de' Pazzi sul tema: "O carità; tu sei una lima, che consumi a poco a poco l'anima e il corpo"[87].

Anche l'iconografia del *Cristo nell'Orto* di Genova[88] (cat. n. 84) è ispirata dall'esegesi di santa Maria Maddalena de' Pazzi sul corrispettivo passo del *Vangelo* di Luca[89]; come si deduce dal fatto che, rispetto alla fonte evangelica e ad altre versioni pittoriche note del soggetto[90] (fig. 8), il Dolci aggiunse qui il dettaglio del "sudor eius [Christi] sicut guttae sanguinis decurrentis in terram"[91], immaginandolo in esatta attinenza al commento della mistica fiorentina alla pagina sacra, come una "fonte", che dal centro "del capo" del Cristo "spiccia"[92] gocce rosse come "tanti rubini pretiosi, che "caggiono"[93] raggiandosi di oro, e "irrigando (…) la terra per Gratia"[94], a dichiarare cioè che il sangue di Cristo è il solo mezzo e fine della purgazione spirituale umana.

A questa meta di perfezione dell'anima come premessa necessaria alla sua unione col Divino allude anche il giardino edenico "che si ha ne i Sacri Cantici" sulla soglia del quale il Dolci ha immaginato, in un'opera replicata più volte[95], stare in posa di accoglienza "Gesù, figurato in età di sei anni circa, (…) con una ghirlanda di bellissimi fiori in mano, quasi invitando l'anima ad inghirlandarsi di cristiane virtù"[96]. Il punto di vista preso dal basso e alcuni gradini visibili sotto i piedi del Cristo suggeriscono che l'anima abbia raggiunto quel luogo a seguito di una salita, simbolo del cammino spirituale. Lo stato di quiete definitiva è dunque raggiunto nell'incontro col Figlio di Dio, come ribadisce il versetto del *Cantico dei Cantici* "Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni coronaberis", che Dolci riportò in entrambe le versioni del dipinto[97], credibilmente con cognizione della lettura offertane dal Gori, per cui l'unione amorosa dei due amanti veterotestamentari è immagine dell'incontro tra l'anima e il Cristo a seguito di un cammino probatorio[98].

Queste meditazioni sul Cristo come meta di quiete ai travagli dell'anima trovano figura nell'ovale roveresco col *San Giovannino dormiente* (cat. n. 77)[99]. Elaborato sulla più nota iconografia del Cristo addormentato sulla croce, a sua volta ereditaria del modello ellenistico dell'amorino dormiente, qui però a dormire è il piccolo san Giovanni, e il suo sonno annuncia il suo martirio: giace come esanime (come il recente restauro ha restituito)[100] su un velluto rosso come il sangue della sua decollazione, e ha la testa reclinata sulla croce, cui è fissato il cartiglio che annuncia l'*Agnus* sacrificale, suo modello. Piangono tre angeli alla sua destra, si dispera la madre Elisabetta alle sue spalle, mentre Zaccaria, ritirato in un angolo ombroso, legge accigliato la pagina di un libro. Potrebbe essere l'*Antico testamento*, aperto alla pagina del Salmo che recita "In pace in idipsum dormiam, et

Fig. 8 - Jacopo Vignali, *Cristo nell'orto*, Sesto Fiorentino, Santa Lucia alla Castellina

requiescam"[101], se nella meditazione che Maddalena de' Pazzi formulò su queste parole ritroviamo la fonte iconografica della tela: "Dhè vieni in me o Giesù mio. (…); ne altro bramo, o Giesù mio dolce Sposo, che dormire, che riposarmi in te [il Battista sulla croce], in te mi riposerò (…). Chi dorme non si rivolge ancora in dietro a veder chi lo chiama [Elisabetta]; così l'anima inebriata di sangue [il velluto rosso], e che dorme per conformità e trasformazione, non sente pena, perché si gloria nel patire (…), e quanto è più profondo questo sonno, tanto è più utile e giovevole all'anima. *Fiat voluntas tua*. O che conformità, dirò meglio, deiformità è questa"[102].

In quest'opera tarda, forse tra gli ultimi capolavori del Dolci, è ben chiaro l'anelito alla pace del cuore che accompagnò tutta la sua vita e tutta la sua opera: nel fanciullino egli forse rivedeva quell'infanzia innocente e serena che lui non aveva mai conosciuto; nella croce su cui giace, la fede nella quale aveva riposto sempre ogni suo intento e speranza; nel pianto di Elisabetta, il terribile affanno che egli sempre associò all'esistenza umana, intesa come una dura e infinita prova di perfezionamento, verso una bellezza dello spirito, che è la stessa che permea le sue opere ancora oggi a distanza di secoli[103].

[1] DATI 1662, pp. 152-176 e BALDINUCCI 1692, p. 12.

[2] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 360.

[3] *Ivi,* p. 354.

[4] PIZZORUSSO 2014 e SERAFINI 2014c, p. 173. Per il concetto di 'Purezza' nell'opera del Dolci si veda anche DEL BRAVO 2014.

[5] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 364.

[6] *Ivi,* pp. 343-344. Il dipinto è da riconoscersi in quello conservato a Firenze, Museo di San Marco, inventario 1890, n. 8689, restaurato in occasione della presente mostra. Cfr. cat. n. 28.

[7] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 363.

[8] Cfr. BALDASSARI 2015, pp. 23-41.

[9] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 353.

[10] Cfr. BALDASSARI 2015, p. 265.

[11] In apice ad una sua lettera (Archivio Guicciardini, Firenze, Carlo Dolci a Camillo degli Albizi, Lettera del 7 agosto 1672 da Innsbruck a Firenze), dove chiede una raccomandazione per un parente, egli mutò pronome alla frase paolina (2 Cor, 5,14): "Caritas Christi urget 'Me'".

[12] Sarebbe suggestivo credere che egli fosse quell'Alessandro Carpanti, letterato e canonico di San Lorenzo, la cui cronologia ben si adatterebbe alla biografia del Dolci (fu canonico dal 1602 al 1654, data della morte). Cfr. il saggio di A. Bisceglia in questo catalogo; MORENI 1816-1817, II, pp. 217-218.

[13] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 341.

[14] Il riferimento è a Piero de' Medici, anch'egli allievo dilettante del Vignali e committente di alcuni ritratti del Dolci. BARTOLOZZI 1753, pp. 30-31 e BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 340.

[15] ASFi, carte strozziane, 4° serie, 112, cc. 167 e ss. Cfr. BARTOLOZZI 1753, p. 29.

[16] Cfr. *ivi*, p. 28

[17] ASFi, Archivio Notarile Moderno, Notaio Miccinesi Giovanni Evangelista, n. 20560-20602, 1685, n. 58, c. 106r.

[18] Famosa la sua fuga il giorno delle nozze, quale c'è raccontata dal BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 349-350.

[19] *Ivi,* p. 345.

[20] 1655 circa, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina; 1643-1650, Polonia, cattedrale di Zamość. Cfr. *ivi,* pp. 346 e 352. WAŹBIŃSKI 1987, pp. 631-632, nota 34; *L'altra metà del cielo* 2014, scheda 4, p. 191; SERAFINI 2014b, pp. 96 e 103; BALDASSARI 2015, pp. 222-224.

[21] BARTOLOZZI 1753, p. 28; cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, III (1974), p. 729.

[22] Cfr. ASFi, Acquisti e doni 84, inserto 2, cc. 52r, 55r e 55v.

[23] NEGRI 1772, *ad vocem* 'Domenico Gori', p. 152.

[24] ASFi, Acquisti e doni 84, inserto 2, fascicoletto in carte slegate (copia manoscritta, post 1838).

[25] GORI 1617.

[26] ASFi, Acquisti e doni 84, inserto 2, fascicoletto in carte slegate (copia manoscritta, post 1838).

[27] Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. 837. Cfr. cat. n. 35.

[28] GORI 1617, Parte III, Esercizio III, pp. 216-218: "Cogita quot hominum millia nunc sunt in Inferno, qui minus quam tu Divinam laeserunt maiestatem". Al momento non si è rintracciata l'opera di san Bonaventura, dalla quale il Gori dice di aver tratto, a sua volta, la citazione latina. Ciononostante, appare più che probabile che il Dolci l'abbia conosciuta sul testo del padre domenicano.

[29] GORI 1619.

[30] La prima edizione è del 1609 ed ebbe larghissima fortuna a Firenze.

[31] Il dipinto (olio su tela, cm 42 x 32,5) è stato battuto nell'ottobre 2011 all'asta Pananti (n. 79, lotto 496, come "da Carlo Dolci"). SERAFINI 2014c, pp. 94 e 99. Una certa rigidità dell'opera non ne consente al momento una piena attribuzione al maestro. Potrebbe dunque trattarsi di una replica antica di alto livello, ma il calo stilistico può anche dipendere dalla stretta dipendenza dal modello curradiano. Ciononostante sappiamo che Dolci aveva ritratto la Santa, e che quell'opera passò nella collezione Hugford (cfr. BALDASSARI 2015, p. 340)

[32] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 353

[33] *Ivi,* p. 338.

[34] ASFi, Acquisti e doni 84, inserto 2, fascicoletto in carte slegate (copia manoscritta, post 1838): *Descrizione delle pratiche di Pietà.*

[35] PAOLUCCI DA SPELLO 1732, pp. 9-10.

[36] C. Dolci, *Emblemi di Andrea Dolci Accademico partenio*, 1675 circa, Firenze, collezione Giovanni Conti. Cfr. cat. n. 67.

[37] BALDINUCCI F. S. 1981, p. 6.

[38] *Ivi,* p. 8.

[39] Cfr. *ivi,* p. 9.

[40] Cfr. ASFi, Acquisti e doni 84, inserto 2, c. 50v.

[41] BNCF, ms Magliabechiano XXXVII, n. 188, Membri passati della compagnia post-1655, cc. 48v e 48r.

[42] ASFi, Acquisti e doni 84, inserto 2, fascicoletto in carte slegate (copia manoscritta, post 1838): *Descrizione delle pratiche di Pietà*.

[43] FABRONI 1791-1795, p. 535; STENONE 1986, I, *Biografia e introduzione alle opere*, p. 39.

[44] Cfr. cat. n. 51.

[45] 1674, Firenze, GDSU, inv. n. 1172 F.

[46] Cfr. SERAFINI 2013 e BALDASSARI 2015, pp. 182-184, 197, 325, 338 e 339.

[47] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 363.

[48] IGNAZIO DI LOYOLA 1988, p. 151 e nota 75.

[49] Nel suo *Diario Spirituale* all'8 aprile 1676 Baldinucci riferisce di un'importante conversazione su temi di fede avuta con lo Stenone (BALDINUCCI 1980, pp. 56, 58r).

[50] Da Copenaghen scrive: "La frequenza delle prediche a Firenze e San Paolo ci manca (…)" (cit. in STENONE 1986, I, p. 80).

[51] STENONE 1986, I, p. 3.

[52] BERNARDI 1997, pp. 16-17.

[53] Cit. in *ivi*, p. 17.

[54] *Ivi*, p. 16.

[55] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 336.

[56] REDI 1809-1811, VII, pp. 130 e 132, cit. in SERAFINI 2013, p. 71.

[57] Cfr. McCORQUODALE 1976, p. 315.

[58] Cfr. DIOMIRA 1979, pp. 29-30.

[59] Si tratta di un piccolo olio su tavola cm 20 x 15, con cornice cm 30 x 25. Sulla cornice: "Delle Stabilite nella carità di Gesù buonpastore"; sul retro della tavola: "Suor M.ia Margherita/Diomira/ Del Verbo Incarnato dlla/ Famiglia dlli Allegri/ Monaca nel Monastero/Delle Stabilite/Copiato qsto ritratto da Carlo Dolci/lo stesso giorno che il suo Cadavere/era esposto nella nostra Chiesa". Federico Lemme (2008, p. 126) ne ha pubblicato una copia attribuita al Mancini, nei Depositi degli Uffizi. Cfr. BERTI 2010, pp. 151-152; *L'altra metà del cielo* 2014, scheda 77, p. 199; SERAFINI 2014b, pp. 176-177; BALDASSARI 2015, p. 328.

[60] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 337.

[61] *Ivi*.

[62] *Ivi,* p. 336.

[63] *Ivi*.

[64] Famoso il prezzo altissimo pagato per il *Vaso di fiori con bacile*. Cfr. cat. n. 49.

[65] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 345-346.

[66] WAŹBIŃSKI 1987, pp. 631-632, nota 34 (l'autore cita una seconda versione nella cattedrale di Poznań, ma proveniente dal convento del Paradiso).

[67] Sul significato etico, simbolico e spirituale della lavorazione delle pietre dure al tempo di Cosimo III si veda DELLA MONICA 1992, p. 48.

[68] Cfr. *Vocabolario della Crusca* 1691, *ad vocem* 'Pulire'; *ad vocem* 'Pulito'; *ad vocem* 'Pulizione'; *ad vocem* 'Purgare': "Tor via la 'mmondizia, e la bruttura, il cattivo, il superfluo: nettáre, pulíre. Lat. *purgare*, *mundare*"; *ad vocem* 'Purificare'; *ad vocem* 'Purificato'; *ad vocem* 'Purificazione'; *ad vocem* 'Purità'; *ad vocem* 'Puro'.

[69] Cit. in PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Statua', II, XVI, 18. Cfr. SERAFINI 2014c, p. 175.

[70] GORI 1619, parte I, cap. XVII, p. 178.

[71] *Ivi*, parte I, cap. IV, p. 37.

[72] Baldinucci divenne accademico il 3 gennaio 1682, e ciò vale come termine *post quem* per datare la pala, sebbene l'invenzione sia sua, e risalente agli anni Quaranta, come dimostra un suo disegno della stessa (Raccolta di Imprese degli Accademia della Crusca, 1640, Archivio Storico dell'Accademia della Crusca). Cfr. C. Pizzorusso, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 477 e SERAFINI 2014c, p. 173.

[73] "Ergo fungar vice cotis, acutum Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi", Orazio, *Ars Poetica*, 304-305.

[74] 1681, Firenze, Museo Bardini. Cfr. cat. n. 55.

[75] 1675 circa, Bologna, Pinacoteca Nazionale. Cfr. *Ivi,* p. 310.

[76] 1Re, 17, 42.

[77] GORI 1617, Parte II, Esercizio III, p. 130.

[78] 1677, Londra, Trinity Fine Art. Si veda cat. n. 68.

[79] RIPA 1603, *ad vocem* 'Malinconia', p. 303.

[80] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 358-359. Cfr. SPINELLI 2012a, p. 185.

[81] Cfr. cat. n. 55.

[82] Nel *San Domenico penitente*, 1645-1646, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Cfr. cat. n. 36.

[83] 1670- 1675, Prato, Museo dell'Opera del Duomo. Cfr. cat. n. 90.

[84] GORI 1619, parte I, cap. XVII, p. 178 e parte I, cap. IV, p. 35.

[85] *Ivi*, parte I, cap. XVII, p. 178 e parte I, cap. IV, p. 35.

[86] Cfr. cat. nn. 46.

[87] *Maria Maddalena de' Pazzi* 1675, p. 143.

[88] 1645 circa, Genova, Palazzo Bianco. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 347; BALDASSARI 2015, pp. 148-149.

[89] Lc, 22, 41-43.

[90] Si prendano come esempi la versione del Curradi nel refettorio di Montesenario, del 1620-1630; quella del Vignali alla Castellina, del 1626, o quella di Lorenzo Lippi del 1650ca, ora in collezione privata.

[91] Lc, 22, 44.

[92] *Maria Maddalena de' Pazzi* 1675, p. 56.

[93] *Ivi,* p. 51.

[94] *Ivi,* p. 56.

[95] 1663, Madrid, Coll. Thyssen Bornemisza; 1674, Vienna, Kunsthistorisches Museum. 1680, Monaco, Alte Pinakotek. Cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 350-351; BALDASSARI 2015, pp. 240-243.

[96] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 350.

[97] Sul retro della tela di Monaco: "1680 JESUS CHRISTUS VENIT CORONABERIS"; sul pilastrino destro dipinto in quella viennese: "VENI CORONABERIS".

[98] GORI 1619, parte I, cap. III, p. 33.

[99] 1673, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Cf. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 354; BALDASSARI 2015, pp. 284-285.

[100] Cfr. cat. n. 77.

[101] Ps, 4, 9. Cfr. Ps, 62, 2 e 6.

[102] *Maria Maddalena de' Pazzi* 1675, p. 51.

[103] Il presente saggio è composto di alcuni estratti rielaborati e aggiornati di SERAFINI 2014a.

Carlo Dolci,
La Madonna porge il Bambino Gesù (part.),
cat. n. 79

Carlo Dolci e i Medici: riflessioni e appunti sulla committenza e sul collezionismo granducali

Riccardo Spinelli

Quando si leggano le pagine dedicate da Filippo Baldinucci a Carlo Dolci – che il biografo ebbe modo di conoscere personalmente[1], risultando quindi attendibile per quanto riguarda il percorso figurativo dell'artista, così come per la maggior parte delle sue commissioni – si resta sorpresi dalle scarse citazioni di opere medicee rispetto al numero impressionante di tele, rami, tavole e altro poi rintracciato nelle carte d'archivio come negli inventari relativi alla famiglia granducale.

A fronte della ventina di dipinti ricordati dall'erudito come di committenza o di proprietà dei sovrani di Toscana (e dei parenti austriaci), se ne rileva un numero poderoso (quasi novanta opere) risultato in collezione medicea e assegnato all'artista, a conferma che nessuno dei membri della dinastia mancò d'attenzione verso il pittore, in alcuni casi – quelli di Vittoria della Rovere, di Cosimo III, del principe-cardinale Francesco Maria, del Gran Principe Ferdinando – diventandone anche i principali collezionisti[2].

Procedendo a una mappatura 'generazionale' degli appartenenti al casato granducale e ragionando sulle preferenze per l'artista, già Ferdinando II, e attorno al 1625 – ne fa fede l'aneddoto baldinucciano[3] – aveva mostrato un notevole interesse per il giovanissimo pittore (nato nel 1616 e all'epoca neanche decenne), apprezzandone "due teste" abbozzate all'impronta nel corso d'un incontro concertato col sovrano dal duca di Guisa che era rimasto colpito dalla precocissima maestria di Carlino, allora a bottega dal Vignali.

Fu comunque nella persona dello zio del sovrano, il raffinato don Lorenzo (1599-1648), figlio del granduca Ferdinando I e di Cristina di Lorena, che il Dolci ebbe il primo vero e proprio estimatore mediceo: questi s'assicurò, come sappiamo – di un Dolci appena quindicenne – il sublime 'Ritratto di giovane' (identificato in Stefano della Bella) della Galleria Palatina di Pitti – datato 1631 e ricordato nell'inventario della villa della Petraia[4], residenza del principe, stilato nel 1649, un anno dopo la sua scomparsa, acquisito nel contesto d'una serie di effigi di pittori dovute al pennello di Carlino (appunto del della Bella, Bilivert, Furini, Fidani, Pini, Volterrano, Vincenzo Mannozzi, Balassi, Vannini)[5] – e, a detta del Baldinucci[6], anche una tela di "frutte e fiori al naturale" con una "testa di morto, col motto *flos Agri*" dipinta per il suo confessore, Alessandro Carpanti – canonico di San Lorenzo – poi ritirata e donata a don Lorenzo[7], un dipinto ligozziano, almeno stando al tema, e forse ligozziano nell'approssimazione naturalistica, considerata la passione di Carlino per la pittura di gran verità.

Anche il fratello maggiore del principe, il cardinale Carlo (1595-1666), fu in possesso d'una scelta selezione di opere del Dolci, tuttavia orientata nel campo del tema sacro. I suoi inventari e i libri di conti ci tramandano la presenza di quattro dipinti, poi transitati, alla morte del porporato, nelle raccolte

Fig. 1 - Retro del montaggio del dipinto con *'Ecce Homo'*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, depositi

medicee – due di questi, e per pochissimo, passarono nella collezione del principe Mattias[8] –, nello specifico in quella di Cosimo III[9]: la bella tela con "San Domenico nudo, inginocchiato, in atto di flagellarsi" della Galleria Palatina, databile al 1645-1646[10], in origine destinata alla cappella terrena nel Casino Mediceo a San Marco, residenza cittadina del porporato, affrescata da Filippo Tarchiani nel 1622-1623[11], ricordato (come gli altri dipinti) nell'inventario del cardinale stilato del 1666-1667[12], transitato nell'agosto del 1674 per la Galleria e assegnato al Granduca[13]; l'"Ecce Homo" su tela, sempre della Palatina di Pitti, che in quest'occasione si identifica con la tela Inv. O.d.A. 485 (firmata e datata 1646) a fronte della tradizionale, ed errata, identificazione con il dipinto Palatina 1912, n. 321[14] – quella "Testa del Salvatore coronato di spine, con canna in mano" passata per la Guardaroba Generale di Ferdinando II nel 1667 e, provvista di cornice, consegnata a Cosimo III nel marzo del 1673[15], fatta collocare dal Principe nell'usciolino che chiudeva la cappella nel suo appartamento privato[16] (fig. 1); il *pendant* di tele di formato ottagonale con "San Carlo Borromeo con in mano il Crocifisso" (cfr. saggio di Carmignani, fig. 2) e con "San Nicola da Tolentino" (inv. Palatina 1912, n. 281, fig. 2), ricordate anche dal Baldinucci[17], oggi ugualmente a Pitti, datate al 1656-1661[18].

Della generazione successiva, quella di Ferdinando II (1610-1670), quinto granduca di Toscana – che all'artista commissionò, sembra, un solo un dipinto, una "Sacra conversazione" mai consegnata al Sovrano, terminata molti anni dopo, se vale la sua identificazione con la tavola delle Gallerie Fiorentine (inv. 1890, n. 1526), oggi in deposito al Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo[19] – si distinsero, per la raffinatezza e l'articolazione delle scelte in campo artistico, i due fratelli del principe, i cardinali Giovan Carlo (1611-1663) e Leopoldo (1617-1675).

Il primo, tra i principali mecenati di famiglia per preferenze e varietà di presenze nelle sue collezioni, ospitate all'inizio nella residenza di Mezzomonte – acquistata nel 1629, debitamente arredata d'opere d'arte, poi venduta ai Corsini[20] –, in seguito nell'appartamento in Palazzo Pitti (e nel quartiere detto 'della Muletta', una *suite* posta al mezzanino della reggia)[21], nel Casino degli Orti Oricellari[22] come nella villa di Castello (già dello zio don Lorenzo)[23], grande appassionato di pittura di "natura morta"[24], ebbe l'unico dipinto di questo genere artistico ad oggi noto di Dolci, il magnifico "Vaso di fiori e bacile" della Galleria degli Uffizi, datato 1662[25] – tela poi transitata nella raccolta del gran principe Ferdinando[26] – e un'altra opera, ricordata nei pagamenti del cardinale e nei suoi inventari, al momento non riemersa o non identificabile con certezza.

Fig. 2 - Carlo Dolci, *San Nicola da Tolentino*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Il dipinto in questione, iniziato nel 1657 e saldato all'artista nel dicembre del 1659[27], raffigurava un "San Giovanni Evangelista con l'Apocalisse", un "quadro grande in tela" ricordato anche nell'inventario del 'Casino' di via della Scala[28].

Il secondo, il cardinale Leopoldo, possedette invece del pittore un"Adorazione dei Magi", un dipinto di piccole dimensioni citato da biografo (che prende spunto per narrare un aneddoto sulla proverbiale modestia del pittore), identificato con quello oggi nella collezione del duca di Marlborough, a Woodstok, Blenheim Palace[29]; una tela con una mezza figura d'una "Maddalena con vaso d'alabastro in mano", questa inviata in dono, per volontà del principe, al "S.r Cardinale Delfino"[30]; il celebre 'Autoritratto' degli Uffizi[31], realizzato nel 1674 dal pittore cinquantottenne, poi passato a Cosimo III[32].

Anche la sorella dei due porporati, la principessa Anna de' Medici (1616-1676), moglie di Ferdinando Carlo d'Austria (1628-1662), arciduchessa del Tirolo – che fu a Firenze nel 1661 con il regale consorte in occasione delle nozze del gran principe ereditario Cosimo di Ferdinando II con Marguerite-Louise d'Orléans e poté apprezzare Carlino in questa circostanza[33] – ebbe modo d'assicurarsi un'opera di Dolci, il "Ritratto di Claudia Felicita", sua figlia primogenita (1653-1676), ricordato dal Baldinucci e realizzato dal pittore direttamente alla corte di Innsbruck nel 1672[34] – all'epoca la Principessa era diciannovenne[35] –, replicato anche per Cosimo III nella bellissima tela di Pitti[36], così come quest'ultima, che diverrà (nel 1673) seconda moglie dell'imperatore Leopoldo I, ebbe dell'artista lo struggente "Gesù Bambino seduto, con ghirlanda di fiori in braccio", datato 1674, del Kunsthistorisches Museum di Vienna[37], citato dal Baldinucci[38]. Nel 1676, la principessa, ricordandosi dell'artista, commissionerà al pittore una "gran tela pel suo imperiale palazzo", ma la precoce morte della donna, sopraggiunta in quell'anno, vanificherà il proseguimento del lavoro[39].

A una sovrana austriaca, nella fattispecie Eleonora Gonzaga, figlia di Vincenzo e di Eleonora de' Medici, dal 1621 moglie dell'imperatore Ferdinando II, viene riferita, erroneamente, la richiesta d'esecuzione del "Ritratto di Diomira Allegri", realizzato da Dolci nel 1677 (circa la paternità del dipinto ne fa fede l'iscrizione sul retro e la sensibile qualità pittorica) e conservato presso il monastero di San Piero a Monticelli, avanzata da Divo Barsotti[40]: commissione, questa, storicamente impossibile dal momento che la Gonzaga, morta nel 1655, non poté certo avere la responsabilità dell'ordinazione dell'opera, mentre si può avanzare l'ipotesi che l'iniziativa di far ritrarre la monaca, deceduta a ventisei anni in odore di santità, possa esser venuta invece dalla granduchessa madre

Fig. 3 - Carlo Dolci, *La Madonna porge il Bambino Gesù* (radiografia della figura del Re Mago Baldassarre), cat. n. 79

Vittoria della Rovere (1622-1694), appassionata raccoglitrice d'immagini devote, che di Carlino fu la principale estimatrice in seno alla famiglia medicea.

Di gran livello, numerico e qualitativo, fu infatti la presenza di Dolci nelle collezioni di questa Principessa, ultima erede del Ducato d'Urbino, dal 1637 moglie del granduca Ferdinando II, la quale, stando alle registrazioni inventariali e ai mandati di pagamento, ebbe in proprietà almeno trentacinque opere assegnate al Nostro, di gran parte delle quali abbiamo già dato ragione[41]: le numerose "uscite di cassa" registrate dall'amministrazione di Vittoria in favore di Dolci, scalate tra il 1667 e il 1685, ancora vivente il pittore – talvolta generiche, per "lavori per Sua Altezza" o per dipinti acquistati da Carlino per conto della principessa[42] –, attestano infatti questa costante preferenza, con l'ingresso in collezione, tra il dicembre del 1680 e il gennaio dell'anno successivo, di tele direttamente pagate all'artista quali un'"Allegoria della Pazienza", un "David e Golia" – che si è proposto di riconoscere in quello oggi presso il Museo Bardini di Firenze[43] –, un "San Giovanni Battista" (queste due opere passeranno al figlio Francesco Maria) e un "San Nicola" (tutte e tre di formato ottagonale)[44], così come d'un piccolo dipinto su tavola (cm 23 x 17 circa) con la "Testa di Madonna" a mezzo busto, "ammantata di turchino" – una probabile versione della cosiddetta 'Madonna del dito', replicata più volte dal pittore, o della "Mater Dolorosa", ugualmente proposta dall'artista in varie versioni[45] –, acquisita da Vittoria per mediazione del doratore Santini nel maggio del 1684, sistemata in una camera con "finestra sul giardino degli aranci" dell'Imperiale, riccamente incorniciata nel giugno successivo dall'intagliatore Antonio Montisi con un complesso "adornamento" quasi sicuramente allusivo della casata dei della Rovere[46].

La morte del pittore (nel 1686) non raffreddò l'interesse della Granduchessa per le sue opere, molte delle quali acquistate da quel momento presso gli eredi dell'artista, da mediatori, sul mercato artistico cittadino: tra queste, si ricordano un "Cristo con croce in spalla" su tela, destinato alla "camera della Serenissima in palazzo", fastosamente incorniciato nel giugno del 1687, descritto a palazzo Pitti nel 1690[47] e in seguito nella collezione del cardinale Francesco Maria[48] – che si è identificato con una bella tela oggi d'ubicazione sconosciuta[49] –; un'"Annunciazione" a "due figure" comprata dall'orefice Orazio Vanni nell'aprile del 1688 e destinata al Poggio Imperiale[50], in seguito (1690) censita a Pitti[51] – la testa dell'angelo, "principiata da Carlo Dolci", venne finita da Onorio Marinari, pagato per questo il 7 aprile del 1689[52]. Tale 'dittico', nell'occasione della presente mostra e su suggerimento di Anna Bisceglia, si riconosce in una coppia di tele oggi poco note: la prima, conservata nei depositi della Galleria Palatina, già presso la Prefettura di Massa[53], raffigura la "Madonna annunciata" esemplata

sul prototipo servita e fedelmente derivata da quella "mandata in Pollonia" – vale a dire il dipinto oggi nella cattedrale di Zamość[54] -, ugualmente provvista della corona ricordata dal biografo nell'esemplare polacco: "la gran corona d'oro sodo, contenente in belle forme d'incastonature, gran numero di gioie di eccellente grandezza e prezzo"[55], monile di tipo regale descritto anche nei documenti relativi alla tela di Pitti, a esempio nel sopracitato inventario della reggia del 1690[56]; la seconda, con l'"Angelo annunciante", esposta invece in Palatina, nella Camera da letto della regina negli Appartementi Monumentali[57], per la quale si rileva, nella fattura pittorica, una mano ben diversa da quella di Dolci (documentata infatti a Marinari) e la piena congruità, nel manto verde dell'angelo, con quanto dichiarato dall'inventario del 1690[58] . Altre opere ricordate nella contabilità roveresca di questi anni sono poi un "Ritratto di Cosimo III bambino", incorniciato sempre per la villa nell'agosto 1688[59]; un "San Pietro seduto in atto di rimirare il cielo" per "il palazzo", documentato dalla doratura della cornice il 22 giugno 1688[60] – la bella tela da tempo identificata con quella oggi presso la Galleria Palatina[61] –; un generico dipinto acquistato presso Gaetano Salvi nel settembre del 1689[62]; una piccola tela con "Gesù, Giuseppe e Maria" (una "Sacra Famiglia") procurata da Francesco Fracassi nel luglio del 1692[63] (che poi passerà al cardinale Francesco Maria)[64]; tre dipinti (dei quali non si indicano i soggetti) che Vittoria compra da Vincenzo Tirati nel dicembre di quell'anno[65]; un "quadro grande" su tavola acquistato nel maggio del '93, per 110 scudi, da Andrea Dolci[66] – forse, come si è proposto in altra occasione[67], la "Sacra conversazione" (il "parentado di Cristo signor nostro") ricordata dal Baldinucci, rimasta nello studio del pittore e poi passata da Vittoria al figlio Francesco Maria[68] –; un "quadro" da Carlo Vigiani nel mese di giugno di quell'anno[69]; due "rami", uno con un "Presepe", l'altro con una "Santa Maria Maddalena penitente" avuti dall'orafo granducale Orazio Vanni il 30 di quel mese[70] – il primo dei quali poi pervenuto a Francesco Maria[71] –; la 'Vergine seduta presenta il Bambino Gesù della Galleria Palatina[72], che oggi sappiamo essere il 'frammento' di una grande "Adorazione dei Magi" (come rivela la presenza di parte di uno dei re inginocchiato a destra, presso il piede del Cristo Bambino, coperto in seguito) (cat. n. 79; fig. 3), documentata dalla fattura della cornice nell'aprile del 1693[73], non censita negli inventari dell'Imperiale perché regalata ben presto dalla granduchessa al figlio Francesco Maria[74].

Alcune di queste opere – almeno di quelle acquistate *ante* 1692 – ritornano poi listate nell'inventario della villa del Poggio Imperiale, residenza prediletta da Vittoria, redatto nel marzo di quell'anno[75], nel quale i dipinti assegnati a Dolci sono ben tredici: vi si ricordano una piccola tela con "San Pietro con le chiavi", a mezzo busto[76] – il dipinto oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 1546; fig. 4)[77] che passerà a Cosimo III e da questi nella collezione del gran principe Ferdinando per essere collocato a fine Seicento nel camerino dei quadri 'in piccolo' da lui allestito nella villa del Poggio a Caiano[78], per poi tornare all'Imperiale ed essere registrato nuovamente negli inventari di questa residenza di fine Settecento e dei primi dell'Ottocento[79] –; una "Testa di vecchio" con "barba lunga canuta e crocifisso in mano", di analoghe dimensioni[80] (forse fatto a pendant); una "Sant'Agata in ginocchio" con un angelo appresso nell'atto di offrirle delle rose – in realtà, una "Santa Dorotea", equivocata nell'iconografia dall'estensore dell'inventario[81] –; un "Mosè" a mezzo busto[82] – il suggestivo dipinto oggi in Galleria Palatina[83] –; un "Busto di Madonna" di profilo, "ammantata di turchino", su tavola[84] (sicuramente quella acquistata nel 1684, di cui si è detto)[85]; una seconda "Sant'Agata" con "le mani ammanettate", su tela[86] – come suggerisce Lisa Goldenberg Stoppato, la già ricordata 'Allegoria della Pazienza', pagata dalla granduchessa al Dolci nel 1680[87] –; un generico "Busto di santa" con mani giunte al petto e una crocellina[88] (il dipinto, sicuramente un ritratto di bella intensità psicologica, è stato identificato con la 'Santa Margherita' oggi nella Galleria Palatina di Pitti, inv. Palatina 1912, n. 227; fig. 5)[89], Vi compaiono, altresì, il celebre 'Sonno di san Giovannino' di quel museo[90], ricordato anche dal Baldinucci[91] – che il restauro realizzato in occasione di questa mostra ha confermato essere un capolavoro assoluto dell'artista (inv. 1912, n. 154; fig. 6); il "San Pietro piangente" a figura intera, della stessa collezione – il dipinto che sappiamo acquisito in collezione nel 1688[92] –; ancora una "Madonna addolorata" "ammantata di turchino", ma

Fig. 4 - Carlo Dolci,
San Pietro con le chiavi,
Firenze, Galleria degli
Uffizi, depositi

su rame e di formato ovale, posta dalla granduchessa in una stanza dei mezzanini della villa[93] – un dipinto di tale soggetto, realizzato per Vittoria attorno al 1675, generico nel supporto e nella forma, è citato anche dal Baldinucci[94] –; un "San Filippo Neri" con breviario chiuso nella mano destra[95]; una "Santa Lucia" a mezzo busto, di prospetto, con gioiello al petto e una "ferita nella gola, in atto di mirare il cielo", sempre su tela[96], da me identificata con un dipinto dei depositi degli Uffizi[97], da riconoscere invece, come appurato da Sandro Bellesi in occasione di questa mostra, nell'esemplare dei depositi della Palatina (inv. 1890, n. 1513); una "Santa Vittoria", omonima della principessa[98], "figura fin à mezzo, in atto di mirare il cielo, vestita di rosso, turchino e vinato", con una corona nella mano sinistra, "un giglio, e una testa d'Angiolo appresso", ricordata anche dal Baldinucci[99].

In questi anni, fecondi di commissioni e acquisti da parte dell'anziana granduchessa-madre (Vittoria morirà, poco più che settantenne, agli inizi del 1694) sono documentati nelle sue raccolte anche altri dipinti di Dolci, non sappiamo quando acquisiti, censiti tuttavia in una 'lista' di opere della principessa conservate a Pitti, redatta nel 1690 da Giuseppe Del Nobolo[100]: in questa si rintracciano una "Madonna Santissima con Bambino in braccio", provvista di una ricchissima cornice in cristallo e completata da uno stemma granducale[101], e una "Crocifissione con la Maddalena inginocchiata, abbracciata al legno, la Vergine e San Giovanni Evangelista dolenti", al momento non rintracciata[102]. A fronte di tanti riscontri archivistici, ben puntuali, non compare invece, negli inventari rovereschi, un'altra opera nota per il celebre aneddoto del Baldinucci, quell'"Adorazione dei Magi" – il "bellissimo quadro di mezzane figure", databile al 1682 – che, messa da Vittoria per scherzo a confronto con una tela di Luca Giordano, realizzata con la velocità caratteristica del grande maestro napoletano, scatenò in Carlino un turbamento e una tristezza così profondi da portarlo, di lì a poco, alla tomba[103].

Altre opere di più che probabile committenza (o acquisizione) roveresca compaiono poi in due successivi inventari dell'Imperiale, stilati nel 1694 e 1695, comprendenti anche dipinti giunti in villa dopo l'elencazione del 1692: tra questi, la bella tavoletta con "Santa Rosa da Lima" oggi in Galleria Palatina[104]; una coppia di ritratti su tela di Ferdinando II e della stessa Vittoria ripresi "a mezzo busto"[105]; un "San Jacopo apostolo" con un libro chiuso nella destra, dipinto sempre a mezzo busto ma su tavola[106]; un "Ritratto di profilo" di san Pio V, "a mezzo busto"[107]; la piccola "Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos" oggi in Galleria Palatina[108];

Fig. 5 - Carlo Dolci,
Santa Margherita,
Firenze, Palazzo Pitti,
Galleria Palatina

una "Madonna del sacco" su tavola (con Gesù in atto d'abbracciare e baciare San Giovannino, presenti Santa Elisabetta e San Giuseppe in atto di appoggiarsi al sacco)[109], mentre sempre in villa, e in registrazioni successive alla scomparsa della granduchessa, sono rilevate ulteriori opere assegnate al pennello del Dolci. Nel 1768 si registra, a esempio, una "Santa fino a mezzo busto in atto di mirare il cielo con mani in croce"; nel 1780, trasferiti dalla Guardaroba Generale, arrivavano invece all'Imperiale un 'Cristo con mano alzata' su tavola (a evidenza un *Salvator Mundi*); un'ennesima versione della 'Madonna' con manto turchino in testa; un 'Sant'Antonio' – tutti e tre su tavola[110] –; due piccoli rami, il primo con la 'Trinità e due angeli', il secondo con la 'Vergine allatta il bambino'[111], quest'ultimo da me riconosciuto in altra occasione nel bel rametto già a Bowood House[112], oggi presso Thomas Agnew's Ltd a Londra[113]. L'inventario del 1784 – nella sua "Continuazione" – registra infine la presenza di un 'San Francesco con teschio' su tela[114], mentre in quello del 1803 sono ricordati un 'Cristo ritrovato da Maria e Giuseppe tra i dottori' e un "Uomo acceso in viso"[115].

Concludendo l'analisi del collezionismo roveresco d'opere di Dolci, a parte qualche ritratto o figura allegorica, la maggior parte delle preferenze della granduchessa s'orientò verso i temi sacri, peraltro confacenti alla profonda religiosità di Vittoria della quale l'artista ci ha lasciato uno dei suoi più inquietanti ritratti, oggi in Galleria Palatina (già presente a Pitti agli inizi del Settecento e ancora nel 1723, come di proprietà di Cosimo III)[116], un vero capolavoro nella spietata riproduzione della fisionomia della vecchia sovrana, analizzato nell'occasione di questa mostra – anche per quanto attiene alla datazione e alla committenza – da Lisa Goldenberg Stoppato.

Come sappiamo, molte delle opere ricordate alla mano dell'artista conservate presso la principessa (a Pitti, come all'Imperiale) passarono ai familiari più stretti, e tra questi si distinse, in particolare, il secondogenito della coppia granducale, il principe-cardinale Francesco Maria (1660-1711) il quale, oltre ad acquisire un numero consistente di dipinti 'rovereschi' di Carlino, dette vita a una

Fig. 6 - Carlo Dolci, *Il sonno di san Giovannino* (part. durante il restauro). Per gentile concessione del Gabinetto fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure, foto Giuseppe Zicarelli

campagna-acquisti di opere del pittore di tutto rispetto, arrivando ad averne una ventina, metà delle quali appositamente comperate, conservate nella residenza di Lappeggi, presso Grassina, e nell'appartamento di Pitti[117].

Dalle raccolte di Vittoria arrivarono al figlio l'"Angelo Annunciante" e la "Vergine Annunciata" acquistati dalla granduchessa nel 1688[118]; il "Presepe" su rame[119]; la "Sacra famiglia"[120]; la "Sacra Conversazione" (identificata nelle liste anche come "Sacra Conversione")[121] la tavola di grandi dimensioni venduta a Vittoria dall'erede dell'artista, il figlio Andrea[122] – composizione, quest'ultima, della quale rimane memoria in due redazioni di formato ridotto, ascrivibili alla fase tarda di Dolci, conservate al Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo e già nella collezione del duca di Buccleuch (entrambe su tavola)[123] –; la tela ottagonale con "San Giovanni Battista"[124]; la "Vergine seduta mostra Gesù Bambino", oggi a Palazzo Pitti[125], che una nota all'inventario di Lappeggi ci dice lasciata dal Cardinale al fratello Granduca, poi presente tra i beni di Cosimo III[126]. Nelle stanze occupate dal principe-cardinale nella reggia cittadina si ricordano invece altre opere appartenute alla Granduchessa: tra queste, il "Cristo con croce in spalla"[127] – rubricato, come la maggior parte delle opere di Francesco Maria conservate a Firenze, anche negli inventari della villa di Lappeggi del 1711[128] – e il "David e Golia" in ottagono[129], oggi al Museo Bardini di Firenze.

Fig. 7 - Carlo Dolci, *Madonna col Bambino*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Acquisti diretti, operati dal cardinale presso mediatori o sul mercato artistico cittadino furono invece quelli di una "Madonna del Soccorso" assegnata a Dolci e, si ricorda, copiata da un dipinto di Andrea del Sarto, conservata nel 1711 a Pitti, e, sempre copia dal Sarto, di un "Gesù Salvatore", probabilmente derivato dalla celebre immagine visibile nella cappella medicea all'Annunziata[130]. Al porporato appartennero poi una "Madonna Santissima con Gesù Bambino in braccio" su tela, di formato ovale[131], simile, nell'iconografia come nella particolare incorniciatura in cristallo, a un dipinto di dimensioni maggiori, un tempo nella raccolta di Vittoria[132]; una "Maddalena con testa di morto in mano", di formato ottagonale[133]; un "San Girolamo"[134]; una "Testa di san Giovanni Battista e due angeli"[135]; una "Madonna col Bambino in piedi" di formato ottagonale, registrata in villa nel 1711[136] – che in altra occasione ho proposto possa essere identificata con il magnifico dipinto oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG n. 187; fig. 7)[137] –; una "Pietà" che era a Lappeggi nel 1696[138], una generica tela con "Nostro Signore"[139], un ritratto della nipote del Principe, l'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa[140].

Ugualmente interessato alla pittura di Dolci fu l'altro figlio di Vittoria, il primogenito e granduca Cosimo III (1642-1723), che mostrò con la principessa una particolare sintonia di scelte circa la produzione di Carlino, orientata quasi esclusivamente in ambito sacro e devoto, commissionandogli direttamente numerose opere e acquisendone in collezione altre, provenienti dalle raccolte dei congiunti. Tra queste, significativamente ospitate a Pitti nella stanza dove dormiva il principe, nella zona prossima alla sala della Stufa, s'annoveravano il "San Domenico in atto di flagellarsi" (equivocato nell'inventario con "San Benedetto"), la

coppia di tele con "San Carlo Borromeo" e "San Nicola da Tolentino", l'"Ecce Homo" (tutti già presenti nella collezione del cardinale Carlo)[141] – dipinto, quest'ultimo, da riconoscere (come si è detto) nella tela della Galleria Palatina, Inventario Oggetti d'Arte n. 485[142], e non nel dipinto inv. Palatina 1912, n. 321 (su quest'opera, si veda cat. n. 64) –, apprezzato a tal punto dal principe da essere sistemato nell'usciolino che chiudeva la cappella privata.

In questo locale, un vero e proprio 'sacrario' dolciano, si vedevano poi una tela con l'"Annunciazione" – in precedenza in casa Capponi, oggi a Pitti[143] –; una versione su tela ottagonale (di cm 65 x 51 circa) della celebre e più volte replicata '"Madonna col manto turchino"[144]; una coppia di tele, sempre di formato ottagonale, con "San Casimiro re di Polonia" e con "San Giovanni Evangelista" (inv. Palatina 1912, n. 217; cat. n. 57) oggi nelle raccolte della Galleria Palatina, e una seconda versione (inv. Palatina 1912, n. 397; fig. 8)[145]; il "Ritratto di Claudia Felicita come Galla Placidia" della stessa collezione, datato 1675, di cui si è detto; una "Crocifissione" con Dio Padre in gloria, un angelo vestito di rosso e, ai piedi della croce, due morti vestiti di bianco, perduta, della quale da notizia il Baldinucci[146]. In questa stanza, ma solo successivamente, nel 1723, si registrerà come di proprietà del granduca anche un tela con un "San Francesco con libro nella mano sinistra e la destra benedicente" dovuta all'artista, ancora da rintracciare[147] – quasi sicuramente il dipinto che Baldinucci ricorda eseguito da Dolci per il sovrano nel 1676, per il quale Carlino poté visionare da vicino (e studiare) il saio del Santo conservato in Ognissanti[148] –, mentre nella reggia, a quella data, risultano censite, d'appartenenza a questo principe, la già ricordata tela con la "Vergine seduta presenta il Bambino Gesù" oggi in Galleria Palatina[149], e il piccolo rame con "San Giovanni Evangelista", presente al Poggio Imperiale nel 1695[150], ricordato nella reggia cittadina anche in precedenza, nell'inventario dei dipinti 'di palazzo' databile al 1702-1710[151]. Cosimo III fu anche il committente di una tela con "santa Cecilia, in atto di sonare l'organo" che il Baldinucci dice regalata dal principe al "Tesoriere del re di Pollonia"[152], identificata nella bella tela oggi a Dresda[153].

Infine, l'ultimo esponente della famiglia granducale che ebbe carissima la pittura di Dolci: il gran principe Ferdinando (1663-1713), delfino toscano premorto al padre granduca, tra i più grandi collezionisti ed estimatori d'arte del suo tempo[154]. Anche nel suo caso, come in quello d'alcuni consanguinei, si registrano arrivi d'opere provenienti dalle raccolte di famiglia, giunte in eredità – tra queste, la celebre tela con "Vaso di fiori e bacile" della Galleria degli Uffizi, commissionato all'artista da Giovan Carlo de' Medici nel 1662, e la piccola "Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos" oggi della Palatina, di più che probabile committenza roveresca[155] – ma anche numerosi acquisti originali, per i quali, a partire dal 1685, si rilevano costanti 'uscite di cassa' dell'amministrazione ferdinandea[156]. Tra le acquisizioni di quell'anno si annoverano infatti, nel mese di febbraio, quella di una "Madonna col Bambino in collo" avuta da Domenico Querci, mentre nel luglio dell'86 si ha notizia d'un pagamento corrisposto dall'amministrazione di Ferdinando al figlio di Carlo Dolci, Andrea, per tre dipinti: un "San Giovanni Evangelista", una "Maddalena penitente", un'altra tela con questa santa, di formato ottagonale[157], la prima delle quali viene ora identificata con la bella tela degli Uffizi (1890, n. 768)[158].

Imputabili ad acquisti diretti operati dal Gran Principe negli anni finali del secolo, sono anche una serie di dipinti che troviamo listati nell'inventario di Pitti del 1698: tra questi, spiccano la bella tela con 'Diogene'[159]; il "Martirio di sant'Andrea" della stessa raccolta museale[160] – al tempo dell'inventariazione, collocato nella galleria nei "Mezzanini" del Gran Principe[161] –; un ottagono su tela con il "Salvatore con mani incrociate al petto"[162]; una "Famiglia nazzarena, con veduta dello Spirito Santo" su tela "tirata sull'asse", di "figure intere piccole"[163]; i due ottagoni su tela con "Sant'Antonio Abate" e "San Giovanni Battista" oggi a Palazzo Mansi a Lucca[164]; la grande pala d'altare con l'"Apparizione della Madonna e della beata Solomea a san Ludovico di Tolosa" della Galleria Palatina, in origine destinata a San Francesco a Prato, ordinata dal canonico Francesco Bocchineri ma mai consegnata da Carlino, rimasta nello studio dell'artista e venduta al Gran Principe da Andrea Dolci, figlio di questi, nel 1688[165], seguita, due anni dopo, dal bozzetto preparatorio, acquistato (sempre presso il canonico Andrea) nel luglio del 1690[166].

Fig. 8 - Carlo Dolci, *San Giovanni Evangelista*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Nelle successive inventariazioni, a esempio quella di Pitti databile al primo decennio del Settecento o l'altra, ben più importante per conoscere le preferenze artistiche del principe, stilata nel 1713, alla morte del delfino e resa nota da Chiarini (ma anche in quelle di Pitti del 1723 e del 1761), alcune di queste tele ricompaiono – il "Diogene"[167]; i due ottagoni oggi a Lucca[168]; la pala di San Ludovico di Pitti[169]; il "Martirio di sant'Andrea"[170], la "Sacra famiglia" su tavola[171], il "Vaso di fiori e bacile"[172], il 'Salvatore con le mani incrociate al petto' su tela ottagonale[173] –, mentre il citato inventario del 1713 certifica la proprietà ferdinandea di altre opere di Dolci, a esempio della "Maddalena" con il vaso degli Uffizi[174], della "testa al naturale" di santa Lucia "guardante verso il cielo, con ferita nella gola" – già appartenuta alla nonna Vittoria, esposta in mostra[175] –, di un "Ecce Homo con manto rosso, canna e corona di spine", realizzato su tavola[176] – acquistato nel 1685 presso Luca Adimari e al momento non rintracciato[177] –, dei cosidetti 'Emblemi' di Andrea Dolci[178], tuttavia ben presto emigrati dalle raccolte medicee per entrare nella collezione Rinuccini, dove sono documentati nel 1728[179]. Infine, a rappresentare Dolci nel 'gabinetto' dei quadri piccoli allestito dal principe al Poggio a Caiano, si registra la presenza del piccolo 'San Pietro' piangente[180], già nella collezione della nonna Vittoria, di cui si è detto sopra.

Tra gli estimatori granducali del Dolci, per quanto non siano certificati acquisti diretti di sue opere, s'annovera anche l'ultima Medici, l'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa (1667-1743) che ebbe dell'artista, per dono del padre in occasione delle nozze tra il fratello minore Giovanni Gastone con Anna Maria Francesca Saxen-Lauenburg, celebrate il 2 luglio 1697 a Düsseldorf (dove la principessa regnava dal 1691), una delle opere più celebri – e giustamente celebrata – di Carlino: la superlativa, per qualità pittorica e per l'impareggiabile incorniciatura, 'Madonna col Bambino', nota come la 'Madonna delle Pietre Dure' dalla mirabolante cornice realizzata dalla fiorentina 'Galleria dei Lavori' su disegno dell'architetto e scultore granducale Giovan Battista Foggini[181].

[1] Nella 'vita' del pittore vi è uno specifico accenno al fatto che l'artista frequentasse solitamente la casa di Baldinucci: ad esempio, dovendo dipingere per Giovanni Francesco Grazzini una "Madonna col Bambino e san Giovanni" "sopra legno, di figura tonda", l'artista prese a modello, per la testa della Vergine, la sorella del futuro biografo, l'allora dodicenne Maria Maddalena. Dallo stesso aneddoto veniamo a sapere anche che Carlino era solito frequentare Filippo "ogni dì", per impartire al giovane e promettente ragazzo "i primi precetti del disegno" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 342). In un altro passo della biografia, in merito alla depressione e alla crisi professionale che colpì in età adulta l'artista, sulla metà degli anni settanta del Seicento, Baldinucci affermava di essere "stato suo amico fino dalla fanciullezza" e, in quell'occasione nefasta per Dolci, era solito cavarlo "talvolta quasi a viva forza di casa", conducendolo "fuori della città" per distralo (*ivi*, p. 355).

[2] Il collezionismo mediceo di opere di Dolci è stato indagato in maniera specifica da Chiarini (1975a-c e 1992) e Epe (1990) per quanto attiene al gran principe Ferdinando; Spinelli (2012a) per quello di Vittoria della Rovere e del cardinale Francesco Maria; Barocchi, Gaeta Bertelà (*Collezionismo mediceo* 2005, 2007, 2011) per quanto concerne la presenza di opere dell'artista negli inventari e in altri documenti relativi alle collezioni granducali. Una sintesi di quanto appurato da questi autori e da altri studi è in BALDASSARI 2015, pp. 43-55, e nei riferimenti delle singole opere in catalogo.

[3] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 340. Il biografo ricorda (*ivi*), in questo periodo iniziale del pittore, anche l'esecuzione di un ritratto di Piero de' Medici.

[4] Cfr. *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici* 1977, p. 103; sulla tela, cfr. cat. n. 7.

[5] *Ivi*, pp. 97-137. Cfr. anche *Collezionismo mediceo* 2005, I, p. 108.

[6] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 341.

[7] *Ibidem*.

[8] Le due tele con "San Nicola da Tolentino" e "San Carlo Borromeo"; cfr, in proposito, *Collezionismo mediceo* 2007, I, pp. 315-316.

[9] Si vedano descritti in ASFi, GM 1304ter, cc. 36v, 38r.

[10] Sul dipinto, inv. Palatina 1912, n. 406, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 149, n. 230, e BALDASSARI 2015, p. 178, n. 82. Sulla tela, cfr. cat. n. 36.

[11] Su questa, cfr. SPINELLI 2005, pp. 221-223 (con bibl. preced.).

[12] Cfr. *Collezionismo mediceo* 2005, I, p. 169, nota 629; II, pp. 1106 (*San Nicola da Tolentino*; *San Carlo Borromeo*), 1129 (n. 264: *Testa del Salvatore*), 1135 (n. 307: *San Domenico*).

[13] Cfr. *Collezionismo mediceo* 2011, I, pp. 303-304.

[14] Su questo dipinto, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 147, n. 226, e BALDASSARI 2015, p. 163, n. 68 (con bibl. preced.). In proposito, cfr. cat. n. 64.

[15] ASFi, GM 741, c. 378s, tela, "alto 5/6, largo 2/3" (cm 48 x 39 circa).

[16] Cfr. nota 142.

[17] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 352.

[18] Inv. Palatina 1912, nn. 275, 281. Sui dipinti, per la bibliografia specifica e i pagamenti, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 145, nn. 221-222; S. Bellesi, in *Sacri Splendori* 2014, p. 278, n. 80 (il *San Carlo Borromeo*); BALDASSARI 2015, pp. 232-235, nn. 126-127.

[19] Inv. 1890, n. 1526; cfr. BALDASSARI 2015, pp. 288-289, n. 165 (con bibl. preced.).

[20] Sulla villa e sull'importante ciclo di affreschi commissionato da Giovan Carlo, cfr. SPINELLI 2004, pp. 341-377.

[21] Su questo, cfr. BARBOLANI DI MONTAUTO 2006 (con bibl. preced.).

[22] Su quest'edificio, cfr. SPINELLI 2006a (con bibl. preced.).

[23] Sui decori voluti da questo principe in villa, cfr. SPINELLI 2006b (con bibl. preced.).

[24] In proposito, cfr. MASCALCHI 1997.

[25] Sul dipinto, inv. Imperiale 1836, n. 440, cfr. anche BALDASSARI 2015, p. 238, n. 129. Cfr. cat. n. 49.

[26] Cfr. CHIARINI 1975a, p. 62.

[27] Cfr., in proposito, *Collezionismo mediceo* 2007, I, p. 101 nota 321, con errore circa l'identificazione del soggetto – citato come "Natività di san Giovanni Evangelista" –, in quanto nel documento originale di pagamento all'artista, come mi precisa gentilmente Silvia Mascalchi, l'espressione "Natività di" risulta cancellata in modo ben evidente, a vantaggio della giusta identificazione del soggetto della tela, cioè un "San Giovanni Evangelista".

[28] *Ivi*, pp. 108-109 nota 356; II, p. 687, n. 67, stimato 150 scudi (*ivi*, p. 711, n. 24), ricordato anche da BALDASSARI 2015, p. 339.

[29] Ricordato dal Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 341), identificato da BALDASSARI 2015, p. 102, n. 21 (con bibl. preced.).

[30] Su questo, cfr. *Collezionismo mediceo* 2011, II, pp. 673-674, n. 440, p. 770, dubitativamente identificata da Baldassari (1995, p. 109, n. 80) con il bell'ottagono già in collezione Gerli, poi riemerso in una collezione privata romana, la cui conoscenza delle misure ha portato l'autrice (2015, p. 188, n. 889) a rivedere la sua proposta. La tela medicea, stando ai rilievi inventariali (ASFi, GM 826, c. 81, n. 440; GM 849bis, c. 24v), era infatti più piccola (misurava "braccia 1 e 1/6" per "braccia 1 scarso", cioè cm 68 x 58 circa), a fronte di quella rilevata per il dipinto già Gerli (cm 93 x 78).

[31] Inv. 1890, n. 1676. Descritto nell'inventario del principe del 1675-1676 (ASFi, GM 826, c. 71, n. 262, edito in *Collezionismo mediceo* 2011, II, p. 648). Lo si rintraccia anche in GM 849bis, c. 15r. Sul dipinto si veda anche FILETI MAZZA, TOMASELLO 2004, p. 255 e BALDASSARI 2015, p. 286, n. 163.

[32] È quanto afferma il Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 358). Cfr. cat. n. 94.

[33] L'interesse della principessa e del marito per l'arte fiorentina del tempo è documentato sia dal rapporto instauratosi, nell'occasione della visita a Firenze, con il Volterrano che accompagnò i principi, di ritorno in patria, nel "Nord Italia" con la funzione di consulente per acquisti d'arte (cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 171 e R. Spinelli, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, p. 365, OP 88); dall'andata a Innsbruck, in più occasioni, alla corte del Tirolo, del ritrattista granducale Justus Suttermans (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, IV [1846], pp. 482-483, 500; V, 1847, pp. 352-353); dalle opere viennesi di Lorenzo Lippi, anch'esso spostatosi oltralpe, che lavorò per la zia di Anna, Claudia de' Medici, nel 1643-1644 realizzando un numero notevole di opere quali il suo ritratto in abiti vedovili, quello della stessa principessa vista come "Santa Cristina", i ritratti dei figli Maria Leopoldina (poi imperatrice) e Sigismondo Francesco (governatore del Tirolo), realizzando forse sempre per la stessa arciduchessa vedova la "Samaritana al pozzo" del Kunsthistorisches Museum di Vienna (su questi dipinti e sul soggiorno austriaco del pittore, cfr. D'AFFLITTO 2002, pp. 107-111, 259-263, nn. 89-93); dal viaggio in Tirolo del sulfureo Cecco Bravo, per eseguire nel 1660 l'eccentrico "Ritratto equestre di Ferdinando Carlo", una tela con "Aurora" e morirvi nel dicembre dell'anno successivo (cfr. BARSANTI 1999, p. 33).

[34] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), pp. 352-354, che ci ragguaglia sul patimento dell'artista nel lasciare l'amata Firenze , il 5 aprile, alla volta dell'Austria, obbligato in questo anche dal confessore, il carmelitano Cesario Larioni. Dolci rientrò in città l'8 settembre, dopo aver ricevuto attestati di stima da parte di quella corte.

[35] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 3352 (per la bibliografia del dipinto, cfr. BALDASSARI 2015, p. 280, n. 160).

[36] Inv. 1890, n. 2148. Sul dipinto, cfr. anche *ivi*, p. 282, n. 161. Cfr. cat. n. 71.

[37] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. F8 (sul dipinto, cfr. *ivi*, p. 243, n. 131).

[38] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 350. Secondo il biografo, la tela per la principessa era la replica d'una simile, eseguita dall'artista per un committente veneziano.

[39] *Ivi*, p. 356.

[40] La si veda in Allegri del Verbo Incarnato (DIOMIRA 1979), pp. 29-30. Sul dipinto, cfr. anche SERAFINI 2014c, pp. 176, 186 nota 44, e BALDASSARI 2015, p. 328, n. 7 che rifiuta l'autografia dolciana.

[41] Su questo cfr. SPINELLI 2012a, pp. 185-189.

[42] Su questo, *ivi*, pp. 185, 194 note 54-57, con indicazione dei risconti documentari che qui si riassumono: ASFi, DG 1581, c. 21r (29 dicembre 1667: lo stesso in DG 1570, c. 68sin); DG 1582, cc. 112v, 7 gennaio 1673 (sc), 46v, 19 febbraio 1673 (sc), 113r, 19 febbraio 1673 (sc) – gli stessi in DG 1570, c. 68sin –; DG 1585, c. 23r (27 maggio 1676, per "prezzo di quadri che abbiamo fatti comprare da esso (Dolci)"; lo stesso in DG 1570, c. 127des); DG 1570, c. 68sin, 4 gennaio 1679, "per più quadri ordinati"; DG 1600, c. 21v, 19 giugno 1685, "a Carlo Dolci pittore scudi 611"; ultimo pagamento diretto all'artista, forse riassuntivo di numerosi "lavori", uno dei quali, generico, "una pittura di Carlo Dolci che va in palazzo", dotato di una cornice dorata dal Santini in quello stesso mese: ASFi, MdP 6251e, I, n. 15 (30 giugno 1685).

[43] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 186, 194 nota 66; sul dipinto, cfr. anche BALDASSARI 2015, p. 310, n. 181, che accetta l'identificazione da me proposta.

[44] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 185-186, 194 note 58-68, con indicazione dei relativi documenti che qui si riassumono: ASFi, DG 1589, c. 24v (18 dicembre 1680: lo stesso pagamento in DG 1570, c. 170des, per l'Allegoria della Pazienza', incorniciata dall'intagliatore Antonio Montini, MdP 6251b, I – pacco secondo, n. 125, 5 dicembre 1680); DG 1589, c. 25v, 18 gennaio 1681 (sc) (per un "David" di formato ottagonale: lo stesso in DG 1570, c. 170des e in MdP 6251b, I - pacco secondo, n. 129, 10 gennaio 1680 [1681],

con ricevuta autografa del pittore [18 gennaio 1680/1681]). In quell'occasione il dipinto viene incorniciato assieme alle due tele dell'artista, quella con "San Giovanni" di formato ottagonale e l'altra con "San Nicola", a pendant, evidentemente acquistate (o realizzate da Dolci) in quello stesso periodo: MdP 6251c. I, n. 35, 21 giugno 1681, pagamento a Giovanni Santini mettiloro, 8 gennaio 1680/1681, per l'"adornamento" di un 'San Nicola' di Carlo Dolci; 27 marzo 1681, per due cornici "ottangole" per un 'David' e un 'San Giovanni' del Dolci. Altra ricevuta (n. 12, 2 gennaio 1680/1681) al legnaiolo Carlo Socci per il telaio di un dipinto ottagonale, alto braccia 1 e 1/3, largo braccia 1 e 1/3, "serve per una pittura di Carlo Dolci". Il "San Nicola" è da rintracciare; del "San Giovanni" se ne conosce invece una versione ottagonale, assegnata alla bottega (o copia), analoga nelle misure all'autografo roveresco (cfr. SPINELLI 2012a, pp. 186, 194 nota 67) resa nota da Baldassari (1995, p. 65, fig. 16w); BALDASSARI 2015, p. 130. Del soggetto si ricorda, inoltre, la versione ottagonale oggi a Lucca, già nella collezione del gran principe Ferdinando (cfr. cat. n. 23).

[45] Su questi prototipi, variamente interpretati dal pittore, cfr. BALDASSARI 1995, p. 125, n. 99; BALDASSARI 2015, p. 220, n. 116; p. 301, n. 172; p. 317, n. 186.

[46] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 186, 194-195 note 69-72, con indicazione di tutti i documenti relativi che qui si sintetizzano: ASFi, MdP 6245, 9 maggio 1684 (ducati 17 al Santini doratore per valuta di una "Madonnina di Carlo Dolci vendutaci", poi incorniciata); MdP 6251d, II - pacco primo, n. 156, 27 maggio 1684, a Antonio Montisi intagliatore; n. 108, 30 giugno 1684, a Giovanni Santini mettiloro per doratura dell'ornamento con "putti che sorreggono i gambi dei festoni di fiori e foglie". Il dipinto compare inventariato in villa nel 1692 (ASFi, GM 992, c. 65r, n. 392), nel 1695 (GM 1088, c. 198, n. 412), nel 1768 (ASFi, IRCL 1622 [nuova numerazione 4855], c. 329, n. 826) e del 1784 (IRCL 1629 [nuova numerazione 4856], c. 366, n. 1648).

[47] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 186-187, 188, 195 note 76-78: si vedano i documenti in ASFi, DG 1565, cc. 11s, 22d. Il pagamento al Santini della particolarissima cornice fatta in legno e cristallo è in MdP 6251f, I, n. 47, 26 giugno 1687.

[48] Cfr. nota 127.

[49] Resa nota da BALDASSARI 1995, p. 147, n. 120, che accetta l'identificazione da me proposta (BALDASSARI 2015, p. 252, n. 139).

[50] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 187, 195 note 80, 85. L'opera è quella ricordata dal Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 362), censita anche da BALDASSARI 1995, p. 194. Si veda il pagamento in ASFi, MdP 6251f, I, n. 87, 27 aprile 1688 (le cornici, realizzate da Francesco Gonnelli, vennero liquidate all'intagliatore nel maggio 1688: MdP 6251f, II - pacco primo, n. 116).

[51] Cfr. SPINELLI 2012a pp. 187, 188, 195 nota 81. Le due tele misuravano, con cornice, cm 97 x 78.

[52] *Ivi*, p. 195 nota 86; i pagamenti in ASFi, MdP 6251f, II - pacco primo, n. 95, ricevuta autografa di Marinari, datata 7 aprile 1689.

[53] Inv. Oggetti d'Arte, n. 808; olio su tela, cm 66,5 x 51,4. Il dipinto sarà sottoposto, prossimamente, al restauro.

[54] Su questa tela, cfr. SERAFINI 2014b, p. 96; BALDASSARI 2015, p. 222, n. 119a (con bibl. preced.).

[55] Cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), pp. 345-346, 362.

[56] ASFi, DG 1565, c. 22d: "Due quadri in tela dipintovi che in uno l'Annunziata Santissima con manto turchino, e corona in testa tutta ingioiellata (…)".

[57] Come l'"Annunciata", inv. Oggetti d'Arte, n. 808; olio su tela, cm 67 x 51.

[58] ASFi, DG 1565, c. 22d: "Due quadri in tela (…) e nell'altro l'Angelo con mani in croce e manto verde (…)".

[59] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 188, 196 nota 93. Il pagamento della cornice al doratore Santini è in ASFi, MdP 6251f, II - pacco primo, n. 57, 2 agosto 1688, per la cornice del "Ritratto del granduca quando era piccolo di Carlo Dolci per l'Imperiale".

[60] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 187-188, 195 nota 87. Il conto per la cornice del dipinto si veda in ASFi, MdP 6251f, II - pacco primo, n. 34, 22 giugno 1688, a Giovanni Santini "mettiloro" per un "adornamento per un San Pietro di Carlo Dolci per il palazzo". La tela è censita negli inventari della villa del 1692 (ASFi, GM 992, c. 95v, n. 631), del 1695 (GM 1088, c. 253, n. 631), del 1768 (IRCL 1622, c. 233, n. 588) e del 1784 (IRCL 1629, c. 387, n. 1749).

[61] Sul dipinto, cfr. anche BALDASSARI 2015, p. 200, n. 98. Cfr. cat. n. 39.

[62] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 188, 196 nota 94. Se ne veda il pagamento in ASFi, MdP 6251f, II - pacco secondo, n. 49, 17 settembre 1689, "ducati 62 a Gaetano Salvi per valuta di un quadro di mano di Carlo Dolci vendutoci".

[63] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 196 nota 95; il documento di acquisto in ASFi, MdP 6251g, II, n. 170, 5 luglio 1692. Di questo soggetto (a tre figure, mancante della presenza di Dio Padre e dello Spirito Santo che non si sarebbero trascurati nel rilevamento inventariale) si conosce una versione su tela, tuttavia di misure diverse (cm 61 x 76) rispetto a quelle indicate per il dipinto roveresco (cm 48 x 39 circa), conservata al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (la si veda pubblicata in BALDASSARI 2015, p. 90, n. 139).

[64] Cfr. nota 120.

[65] Su quest'acquisto, cfr. SPINELLI 2012a, p. 196 nota 97: per i documenti relativi, ASFi, MdP 6251h, 16 dicembre 1692, pagamento di 35 ducati; lo stesso anche in DG 1594, c. 25, in data 25 febbraio 1693.

[66] Si veda il pagamento in ASFi, MdP 6251h, 28 aprile 1693; lo stesso in DG 1594, c. 26r, in data 4 maggio 1693.

[67] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 188, 196 note 98-100, 199 nota 154.

[68] Cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 361. Per il passaggio dell'opera a Francesco Maria, cfr. note 120-122.

[69] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 196 nota 101: il pagamento in ASFi, MdP 6251h, 19 giugno 1693; lo stesso in DG 1594, c. 27v, in data 20 luglio 1693.

[70] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 196 nota 103. Se ne veda il pagamento in ASFi, MdP 6251h, 30 luglio 1693, 160 ducati al Vanni per due quadri del Dolci su rame; lo stesso in DG 1594, c. 27v.

[71] Cfr. nota 119.

[72] Sul dipinto, cfr. anche BALDASSARI 2015, p. 304, n. 176. Cfr. cat. n. 79.

[73] ASFi, MdP 6251h, n. 57, 2 aprile 1693.

[74] Cfr. nota 125; sul dipinto, cfr. SPINELLI 2012a, pp. 188, 196-197 nota 106.

[75] ASFi, GM 992, iniziato il 3 marzo 1691 (1692 s.c.). Circa i dipinti di Dolci appartenuti a Vittoria, ricordati anche in una 'Nota' pubblicata nel 1883, cfr. GALLETTI 1883.

[76] Ricordato in ASFi, GM 992, c. 12r, n. 13, tela, cm 40 x 30 circa, e in GM 1088, c. 36, n. 13: cfr. SPINELLI 2012a, p. 188.

[77] Inv. 1890, n. 1546 (sul dipinto, cfr. anche BALDASSARI 2015, 199, n. 96). È probabile che quest'opera, come si è proposto (SPINELLI 2012a, p. 188), sia quella provvista di cornice nel giugno del 1686, dorata da Giovanni Santini; ASFi, MdP 6251e, II, n. 18, alla data. L'appartenenza del dipinto alla collezione di Vittoria è confermata dalla presenza, sul retro del supporto, del n. 13, corrispondente all'inventario dell'Imperiale del 1692; la tela è poi catalogata a Pitti agli inizi del Settecento (GM 1185, I, c. 39, n. 652).

[78] Per la collocazione della tela nel 'camerino' del Poggio, cfr. STROCCHI 1976, p. 93, n. 51; PALIAGA 2013, p. 100; PALIAGA in c. s.

[79] Lo si veda ricordato nei relativi inventari della villa: ASFi, IRCL 1629, c. 220, n. 990; IRCL 1626 (nuova numerazione 4858), c. 254, n. 1689.

[80] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 188, 197 nota 116, con i relativi riferimenti inventariali: ASFi, GM 992, c. 12r, n. 15 (tela, cm 40 x 30 circa), descritto in villa anche nel 1695 (GM 1088, c. 36, n. 15) e nel 1768 (IRCL 1622, c. 10, n. 15).

[81] ASFi, GM 992, c. 13r, n. 24, tela, cm 69 x 52 circa, presente anche nell'inventario del 1695 (GM 1088, c. 38, n. 24); cfr. SPINELLI 2012a, pp. 188, 197 nota 117. Cfr., in proposito, cat. n. 68.

[82] ASFi, GM 992, c. 13r, n. 26, leggibile sul retro dell'opera (tela, cm 44 x 29 circa), descritto anche nell'inventario della villa del 1695 (GM 1088, c. 38, n. 26) – dove figurava a pendant con un "Sant'Antonio" con "bastone nella sinistra" di Furini – e in quello del 1768 (IRCL 1622, c. 10, n. 15). Cfr. SPINELLI 2012a, p. 188.

[83] Inv. 1912, n. 213 (sul dipinto, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 143, n. 217, e BALDASSARI 2015, p. 166, n. 73). Cfr. cat. n. 27.

[84] Descritta in ASFi, GM 992, c. 65r, n. 392 (cm 23 x 17 circa).

[85] Cfr. note 45-46. In villa si registra tuttavia anche una seconda versione di quest'opera, di misure analoghe, realizzata però su tela (ASFi, GM 992, c. 12r, n. 14, cm 24 x 18 circa), ubicata nel 'camerino' avanti all'oratorio al piano terreno (censita anche in GM 1088, c. 36, n. 14) e incorniciata molto più semplicemente della redazione su rame ("con adornamento intagliato in parte e tutto dorato con fondo punteggiato").

[86] ASFi, GM 992, c. 94r, n. 611, tela, cm 126 x 55 circa, presente anche nell'inventario della villa del 1695 (GM 1088, c. 251, n. 611); cfr. SPINELLI 2012a, pp. 188-189.

[87] Sul dipinto e sul suo pagamento, cfr. nota 43. Per la considerazione della studiosa, cfr. cat. n. 68.

[88] Se ne veda il rilevamento in ASFi, GM 992, c. 94v, n. 613 (tela, cm 73 x 55 circa), descritto anche negli inventari della Villa del 1695 (GM 1088, c. 252, n. 613), del 1768 (IRCL 1622, c. 151, n. 328) e del 1784 (IRCL 1629, c. 363, n. 1633). Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189.

[89] Sulla tela, BALDASSARI 1995, p. 141, n. 114; BALDASSARI 2015, p. 244, n. 133.

[90] Inv. Palatina 1912, n. 154. Sul dipinto, per la bibliografia, cfr. BALDASSARI 2015, p. 284, n. 162.

[91] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 354. Si veda M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 142, n. 215 e il ricordo del dipinto negli inventari della villa: ASFi, GM 992, c. 95r-v, n. 627; GM 1088, c. 257, n. 627. Cfr. cat. n. 77.

[92] Cfr. note 60-61. Cfr. anche cat. n. 39.

[93] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189; se ne veda il ricordo in ASFi, GM 992, c. 72r, n. 412 (cm 26 x 20 circa), descritta nei successivi inventari della villa del 1695 (ASFi, GM 1088, c. 198, n. 412), del 1768 (IRCL 1622, c. 87) e del 1784 (IRCL 1629, c. 64, n. 282). Dalle registrazioni si apprende che l'opera era destinata al granduca Cosimo III, ma che non venne ritirata dal sovrano.

[94] Cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 355.

[95] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189, ricordato negli inventari della villa: ASFi, GM 992, c. 93r, n. 593 (tela, cm 64 x 48 circa); GM 1088, c. 249, n. 593 (del 1695); IRCL 1622, c. 234, n. 594 (del 1768).

[96] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189. Per i riscontri documentari, cfr. ASFi, GM 992, c. 94v, n. 602. Il dipinto è poi presente negli inventari dell'Imperiale del 1695 (GM 1088, c. 250, n. 602) avanti di migrare a Palazzo Pitti, dove è ricordato agli inizi del Settecento (GM 1185, I, c. 35, n. 36); in seguito viene registrato nella raccolta del Gran Principe, nell'inventario del 1713 (GM 1222, c. 33r, n. 36; cfr. CHIARINI 1975b, p. 80), poi ricompare all'Imperiale nel 1768 (IRCL 1622, c. 232, n. 583) e, nuovamente in villa, nel 1803 (IRCL 1626, c. 200, n. 1378).

[97] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189, con bibl. preced.

[98] Registrata negli inventari ASFi, GM 992, c. 94r, n. 609 (tela, cm 64 x 49 circa); GM 1088, c. 251, n. 609 (del 1695); IRCL 1626, c. 197, n. 1368 (del 1803): cfr. SPINELLI 2012a, p. 198 nota 132.

[99] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 352, censita anche da BALDASSARI 1995, p. 196.

[100] Si veda in ASFi, DG 1565.

[101] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 188. In quest'occasione avevo proposto d'identificare l'opera, corrispondente nell'iconografia a quella descritta nell'inventario, con un bel dipinto di ubicazione sconosciuta, a me noto per la foto in b/n pubblicata in BALDASSARI 1995, p. 116. n. 87. La presentazione di quest'opera a colori (nel frattempo ricomparsa nel Detroit Institute of Arts) nella seconda edizione della monografia sul pittore (2015, p. 198, n. 94), che evidenzia una cromia diversa dell'abbigliamento della Vergine, non rende più plausibile tale identificazione.

[102] SPINELLI 2012a, pp. 188, 197 nota 112, ricordata anche da Baldassari (1995, p. 193) che tuttavia equivoca il soggetto, vedendo nell'opera la presenza di una santa Vittoria che invece è dipinto autonomo, ricordato negli inventari dell'Imperiale (su questo, cfr. nota 98). Errata l'identificazione iconografica di questa 'Crocifissione' anche nella seconda edizione del volume sull'artista (BALDASSARI 2015, p. 335), dove si cita un San Giovanni Evangelista non ricordato nel documento.

[103] Cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), pp. 357-361, censita anche da BALDASSARI 1995, p. 193; BALDASSARI 2015, p. 335.

[104] La si veda ricordata in ASFi, GM 770, ins. 4, c. 10, n. 727; GM 1088, c. 249, n. 727 (documenti segnalatimi da Lisa Goldenberg Stoppato). Il dipinto ricompare in villa anche nell'inventario del 1768 (IRCL 1622, c. 14, n. 29, che è presente sul retro dell'opera) e vi rimane fino alla metà dell'Ottocento, sempre ricordato negli inventari. Su questo, cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189, 198 note 139-140. Sul dipinto, cfr. anche M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 143, n. 231, e BALDASSARI 2015, p. 254, n. 141. Cfr. cat. n. 47.

[105] ASFi, GM 1088, c. 128, n. 704; GM 770, ins. 4, c. 1, tela, cm 58 x 48 circa. Ricordati anche da BALDASSARI 1995, p. 197; BALDASSARI 2015, p. 341, ma da riferire, in base a riscontri archivistici, a Justus Suttermans (cfr. il saggio di L. Goldenberg Stoppato in catalogo).

[106] ASFi, GM 1088, c. 22, n. 703; GM 770, ins. 4, c. 1 (cm 40 x 29 circa). Non fosse per la diversa presenza del libro (sorretto con la mano destra aperto, e non chiuso, come si legge nell'inventario), vista anche la congruità delle misure (cm 40 x 29) e del supporto (tavola), si sarebbe tentati di identificare quest'opera con il bel 'San Giacomo' oggi a Roma, nella collezione Ducrot (su questa, cfr. BALDASSARI 2015, p. 144, n. 49).

[107] ASFI, GM 1088, c. 247, n. 717.

[108] ASFi, GM 770, ins. 4, c. 11; cfr. anche SPINELLI 2012a, p. 189. Sul dipinto, cfr. anche M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 149, n. 231 e BALDASSARI 2015, p. 226, n. 121. Cfr. cat. n. 37.

[109] ASFi, GM 770, ins. 4, c. 10 (cm 99 x 87 circa).

[110] Per la descrizione, le misure e i riferimenti archivistici, cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189, 198 nota 143.

[111] ASFi, IRCL 1622, Appendice, in data 29 luglio 1780, su rame, alti cm 20 x 14 circa, segnati con il n. 3551A. Della "Trinità e angeli" si ricorda la bella versione su tela oggi a Providence (su questa, cfr. BALDASSARI 2015, p. 236, n. 128).

[112] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189.

[113] Sul dipinto, cfr. BALDASSARI 2015, p. 152, n. 57 che sembra accettare l'identificazione da me proposta.

[114] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189. I documenti in ASFi, IRCL 1624, c. 185, n. 1967 (cm 61 x 49 circa). Una versione di bottega di questo dipinto, al momento non riemerso, di dimensione simili

alla tela già all'Imperiale si conserva al Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona; la si veda riprodotta in BALDASSARI 1995, p. 123, fig. 34w.

[115] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189. Se ne veda il riscontro inventariale in ASFi, IRCL 1626, c. 196, n. 1358 (tela, cm 107 x 99 circa); c. 254, n. 1689 (tela, cm 44 x 32 circa).

[116] ASFi, GM 1185, I, c. 37, n. 42 (che una nota a margine ci dice "donato al Serenissimo Gran Duca", tanto da escluderne una sua committenza diretta); GM 1304ter, c. 38v. Sul dipinto, cfr. anche BALDASSARI 2015, p. 303, n. 174.

[117] Sul collezionismo di opere di Dolci da parte di Francesco Maria, cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189-190, con tutti i riferimenti bibliografici e d'archivio.

[118] Cfr. nota 50. La presenza dell'opera a Lappeggi è documentata dagli inventari del principe: ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 29v, nn. 376, 377; ASFi, CCSGB, IV serie, n. 653, c. 44r, nn. 512, 513; CCSGB, IV serie, n. 652, c. 33v, n. 495. Cfr. anche SPINELLI 2012a, pp. 189, 198 nota 148.

[119] Cfr. nota 71. Già presente a Lappeggi nel 1696 (ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 31v, n. 413), ricompare anche nelle liste delle opere redatte alla morte del cardinale; cfr. CCSGB, IV serie, n. 653, cc. 3v-4r, n. 67; CCSGB, IV serie, n. 655, n. 169 (cfr. SPINELLI 2012a, p. 189).

[120] Cfr. nota. 64; ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 17v, n. 206; MdP 5871, vol. F, c. 17v, n. 206, l'opera misurava circa cm 48 x 39. Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189.

[121] ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 23r, n. 266; CCSGB, IV serie, n. 653, n. 715 (cm 259 x 272 circa); CCSGB, IV serie, n. 652, c. 45v, n. 663. Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189, 199 nota 154.

[122] Cfr. note 66-68.

[123] La prima datata 1666, la seconda 1674: su queste, cfr. BALDASSARI 2015, pp. 288-289, nn. 164-165 (con bibl. preced.).

[124] Cfr. nota 44. Il dipinto è ricordato negli inventari del principe-cardinale: cfr. ASFi, CCSGB, IV serie, n. 653, n. 174; CCSGB, IV serie, n. 655, c. 20v, n. 237. Cfr. SPINELLI 2012a, p. 189.

[125] La si veda descritta in ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 23r, n. 268, tela, cm 243 x 165 circa; CCSGB, IV serie, n. 653, c. 59r, n. 770. Cfr. cat. n. 79.

[126] Per i documenti relativi alla presenza a Lappeggi, cfr. ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 23r, n. 268; CCSGB, IV serie, n. 653, n. 770. La misura rilevata nell'occasione è di cm 243 x 165 circa; cfr. SPINELLI 2012a, p. 189.

[127] Cfr. nota 48. Lo si veda ricordato in ASFi, CCSGB, IV serie, n. 655, c. 4r, n. 63, alto "braccia 1" (cm 58 circa); cfr. SPINELLI 2012a, p. 190.

[128] Lo si veda in ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 35v, n. 482.

[129] Cfr. nota 43. Per la registrazione a Lappeggi, cfr. ASFi, CCSGB, IV serie, n. 652, c. 34v, n. 506; CCSGB, IV serie, n. 653, c. 45r, n. 528. Cfr. SPINELLI 2012a, p. 190.

[130] Per i relativi ricordi inventariali, cfr. SPINELLI 2012a, pp. 190, 199-200 note 162-163.

[131] ASFi, MdP 5871, segnato F, c. 63r (tela, cm 78 x 47 circa); cfr. SPINELLI 2012a, pp. 190, 199 nota 160.

[132] Cfr. nota 101.

[133] Per la presenza del dipinto a Lappeggi, cfr. ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 32r, n. 421; CCSGB, IV serie, n. 653, c. 48v, n. 585; CCSGB, IV serie, n. 652, c. 38v, n. 560.

[134] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 190, 200 nota 164.

[135] *Ivi*, pp. 190, 200 nota 165. Se ne veda una versione di bottega pubblicata da BALDASSARI 2015, p. 330, n. 11.

[136] ASFi, CCSGB, IV serie, n. 653, n. 443; CCSGB, IV serie, n. 652, n. 436.

[137] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 190. Sul dipinto e sulla probabile identificazione da me proposta, cfr. anche BALDASSARI 2015, p. 112, n. 28. La tela, passata in epoca imprecisata ai frati di San Marco a Firenze, forse in conseguenza della vendita pressoché totale della raccolta artistica del cardinale Francesco Maria successiva al suo decesso (su questo, cfr. SPINELLI 2013b), fu presentata per l'acquisto nell'ottobre del 1781 al granduca Pietro Leopoldo su iniziativa di Giuseppe Pelli Bencivenni. Dieci anni dopo, nel 1792, il dipinto, entrato da tempo in Galleria, venne consegnato "d'ordine sovrano" (di Ferdinando III) alla Guardaroba Generale e inviato a Vienna (su tutta la vicenda, cfr. FILETI MAZZA, TOMASELLO 2003, pp. 167, 187; SPALLETTI 2010, p. 64). Dalla relazione sull'opera fatta in quell'occasione da Luigi Lanzi (cfr. in proposito FILETI MAZZA, SPALLETTI, TOMASELLO 2008, pp. 130-131) s'apprende che la tela, subito dopo l'acquisto, in virtù della considerazione con la quale era tenuta in città, aveva trovato posto nella Tribuna degli Uffizi.

[138] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 190. Se ne veda il ricordo inventariale in ASFi, MdP 5872, vol. 3, c. 35v, n. 484. Un dipinto con questo soggetto è ricordato dal Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 361) tra quelli rimasti nello studio del pittore alla morte, censito anche da BALDASSARI 1995, p. 194. Di questo tema esiste una versione conservata al Museo de Arte di Ponce, di dimensioni tuttavia maggiori di quelle ricordate nell'inventario di Francesco Maria, d'esecuzione non pienamente autografa (su questa, cfr. BALDASSARI 2015, p. 324, n. 5).

[139] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 190; per il ricordo, cfr. ASFi, CCSGB, IV serie, n. 653, n. 174; CCSGB, IV serie, n. 655, n. 236.

[140] Cfr. SPINELLI 2012a, p. 190. Il ricordo d'archivio è in ASFi, CCSGB, IV serie, n. 653, n. 543; CCSGB, IV serie, n. 652, n. 518

[141] In proposito, cfr. note 10, 14, 17; le tele sono ricordate nell'inventario di Palazzo Pitti del 1688 (ASFi, GM 932), rispettivamente cc. 78v, 78r, 79v. Cfr. anche CONTI 1984, pp. 65-70.

[142] Cfr. quanto detto alla nota 16. Censito a Pitti anche nel 1723 (ASFi, GM 1304ter, c. 38r) e nel 1761 (GM, Appendice 94, c. 267r, n. 91). Cfr. cat. n. 64.

[143] ASFi, GM 932, c. 78r. Presente anche nell'inventario della reggia del 1723 (GM 1304ter, c. 36r) e nel successivo del 1761 (GM, Appendice 94, cc. 265v-266r, n. 85). Sul dipinto, datato 1671, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 150, n. 233, e BALDASSARI 2015, p. 222, n. 119b (con bibl. preced.). Sulla devozione medicea all'immagine della Santissima Annunziata, vera e propria 'icona' dinastica per l'intera famiglia granducale, si veda adesso SPINELLI 2014.

[144] ASFi, GM 932, c. 78v. Il dipinto risulta a Pitti ancora nel 1723 (GM 1304ter, c. 36v) e nel 1761 (GM, Appendice 94, c. 272r, n. 123).

[145] Su queste, databili al 1670-1671, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 148, nn. 227-228, e BALDASSARI 2015, pp. 267-268, nn. 149, 151 (con bibl. preced.). Per il "San Casimiro", cfr. anche S. Bellesi, in *Sacri Splendori* 2014, p. 272, n. 77. I due ottagoni sono censiti a Pitti ancora nel 1761: ASFi, GM, Appendice 94, c. 274, n. 126.

[146] Il dipinto è presente, quale proprietà del granduca, negli inventari di Pitti del 1688 (ASFi, GM 932, c. 79v) e del 1723 (GM 1304ter, c. 38r), ricordato anche da BALDASSARI 1995, p. 193. Dal biografo sappiamo che l'opera decorava l'inginocchiatoio del granduca.

[147] ASFi, GM 1304ter, c. 96r; cfr. BALDASSARI 1995, p. 195; BALDASSARI 2015, p. 338. Un dipinto con lo stesso santo, tuttavia descritto in maniera diversa ("con croce e testa di morto nelle mani") e di misure più piccole (cm 93 x 49, a fronte di cm 93 x 78) è citato anche nell'inventario di Pitti del 1761; ASFi, GM, Appendice 94, c. 272v, n. 125.

[148] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 356.

[149] Già di Vittoria, poi passata al cardinale Francesco Maria e da questi lasciata al fratello Granduca; cfr. note 72, 125. Cfr. cat. n. 79.

[150] Cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189, 198 nota 137.

[151] ASFi, GM 1185, I, c. 35, n. 32. Sul dipinto, cfr. cat. n. 37.

[152] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 352.

[153] Cfr., in proposito, BALDASSARI 2015, p. 272, n. 153.

[154] Su di lui si rimanda ai contributi scientifico-critici contenuti nel catalogo della recente mostra tenutasi agli Uffizi (*Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013) e al mio specifico saggio (SPINELLI 2013a).

[155] Cfr. nota 108. Il dipinto, registrato erroneamente su tavola – in realtà è su rame – compare nell'inventario dell'eredità di Ferdinando stilato nel 1713 (ASFi, GM 1222, c. 24v; CHIARINI 1975a, p. 82).

[156] Cfr., in proposito, il fondamentale contributo di EPE 1990, pp. 83-85.

[157] *Ivi*, pp. 84, 213 nota 10.

[158] Cfr., in proposito, BALDASSARI 2015, p. 202, n. 100.

[159] ASFi, GM 1067, c. 22v, n. 37; cfr. CHIARINI 1975a, pp. 88, 98 nota 172. Sul dipinto, cfr. anche M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 141, n. 213 e BALDASSARI 2015, p. 166, n. 72 (con bibl. preced.). Sul dipinto, cfr. cat. n. 26.

[160] Sul dipinto (inv. Oggetti d'Arte 1911, n. 841), acquistato dal Gran Principe presso Giuseppe Vanni nel novembre del 1689, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 150, n. 234 e BALDASSARI 2015, p. 322, n. 2 (con bibl. preced.).

[161] ASFi, GM 1067, c. 14r, n. 35, ubicato in una camera limitrofa a quella detta 'dei Giganti'. Il dipinto compare anche nell'inventario del 1713 (GM 1222, c. 6r: CHIARINI 1975a, p. 64).

[162] Acquistato dal Gran Principe presso Andrea Dolci nel luglio del 1686 (cfr. EPE 1990, pp. 84, 213 nota 7), ricordato anche in ASFi, GM 1067, c. 14r: "Un quadro in tela ottangolo dipintovi di mano di Carlo Dolci il Salvatore con mani incrociate sul petto mezza figura al naturale alto braccia 1 soldi 2, largo soldi 17 (cm 64 x 49 circa) con suo adornamento dorato e cristallo davanti n. 35". Compare anche negli inventari del 1698 (GM 1067, c. 51, n. 35) e del 1723 (GM 1304ter, c. 14r, n. 35).

[163] Identificata con la "Sacra conversazione" su tavola (inv. 1890, n. 1526) oggi presso il Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (sull'opera, cfr. BALDASSARI 2015, p. 289, n. 165, con bibl. preced.). La "Famiglia nazarena" fu acquistata da Ferdinando presso Andrea Dolci nel luglio del 1686 (per i documenti, cfr. EPE 1990, pp. 84, 213 nota 7).

[164] ASFi, GM 1067, c. 22v, nn. 37, 38. I dipinti risultano acquistati da Ferdinando nel maggio del 1691 presso Maria Antonia Martelli Nelli: per i documenti, cfr. EPE 1990, pp. 85, 213 nota 23. Sui dipinti, cfr. anche BALDASSARI 2015, pp. 174-175, nn. 78-79. Sui dipinti, cfr. cat. n. 23.

[165] Per i documenti relativi, cfr. EPE 1990, pp. 84, 213 note 14-16 (acconto del dipinto, versato in data 7 maggio 1688); pp. 84-85, 213 nota 16 (saldo dell'opera, in data 15 giugno). Sulla pala, cfr. anche M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 151, n. 235 e BALDASSARI 2015, p. 298, n. 170. Sul dipinto, cfr. cat. n. 92. In quest'anno si registra l'acquisto, da parte di Ferdinando, di un dipinto con l'"Orazione di Cristo nell'orto' (cfr. ASFi, DG 434, c. 96v), un soggetto trattato dall'artista anche nel bel rame di Palazzo Bianco a Genova (cfr. cat. n. 84).

[166] I pagamenti in EPE 1990, pp. 85, 213 nota 22. Sulla piccola tela, oggi a New Orleans, cfr. anche BALDASSARI 2015, p. 296, n. 169.

[167] Il dipinto compare negli inventari di Pitti del 1702-1710 (ASFi, GM 1185, I, c. 35, n. 34), in quello della collezione del Gran Principe del 1713 (GM 1222, c. c. 28v: cfr. CHIARINI 1975a, p. 88) e nell'inventario del 1723 (GM 1304ter, c. 19r, n. 34).

[168] ASFi, GM 1185, I, c. 36, nn. 37, 38; presenti anche nell'inventario del 1713 (GM 1222, c. 28r-v; CHIARINI 1975a, p. 87), in quello del 1723 (GM 1304ter, c. 17r, nn. 37, 38) e nell'altro del 1761 (GM, Appendice 94, c. 271v, n. 116).

[169] Presente nell'inventario di inizi Settecento (ASFi, GM 1185, I, c. 36, n. 39), in quello del Gran Principe del 1713 (GM 1222, c. 21r: CHIARINI 1975a, p. 77), in quello del 1723 (GM 1304ter, c. 64v, n. 39).

[170] ASFi, GM 1185, I, c. 37, n. 44, censito anche in GM 1304ter, c. 56r, n. 44.

[171] ASFi, GM 1185, I, c. 37, n. 43, censita anche in GM 1222, c. 4v, n. 43 (CHIARINI 1975a, p. 62) e in GM 1304ter, c. 47r.

[172] ASFi, GM 1185, I, c. 38, n. 45, censito anche in GM 1304ter, c. 45r.

[173] ASFi, GM 1304ter, c. 56r, n. 35. Presente anche nell'inventario del 1713 (GM 1222, c. 5v; CHIARINI 1975a, p. 63, che precisa che un dipinto di tale soggetto venne venduto al Gran Principe dal figlio del pittore nel luglio del 1686; *ivi*, p. 91 nota 13), e in quello di Pitti del 1723 (GM 1304ter, c. 51v, n. 35).

[174] Già censita nell'inventario databile agli inizi del Settecento (ASFi, GM 1185, I, c. 37, n. 41) e in quello del 1713 (GM 1222, c. 22r: CHIARINI 1975a, p. 79). Sulla tela degli Uffizi, identificata con quella acquistata da Ferdinando nel 1686 presso Andrea Dolci (cfr. nota 158), cfr. anche F. de Luca, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 170, n. 16 (con bibl. preced.). Circa la presenza di opere aventi a protagonista la penitente nel catalogo di Dolci si ricorda che a Pitti (nell'inventario GM 1185, I, c. 35, n. 33) è elencata una tela ottagona con la "Maddalena penitente con vaso e libro", di circa cm 113 x 90, poi risultata donata dal granduca, che sembra evocare, stante l'identità di formato, soggetto e misure, la bella tela oggi alla Alte Pinakothet di Monaco di Baviera (su questa, cfr. BALDASSARI 2015, p. 212, n. 108).

[175] Cfr. nota 96. Inv. 1890, n. 1513. Sul dipinto, cfr. cat. n. 43.

[176] ASFi, GM 1222, c. 22r; cfr. CHIARINI 1975a, p. 79, dallo studioso erroneamente identificato con il dipinto Inventario Oggetti d'Arte Pitti n. 485 – che è su tela e non su tavola –, firmato e datato 1646, appartenuto in realtà a Cosimo III il quale, venutone in possesso dall'eredità del cardinale Carlo, lo sistemò in seguito nella propria camera da letto, facendolo inserire nell'usciolo che chiudeva la cappellina (cfr. cat. n. 64). Lo stesso errore è ripetuto da Baldassari (2015, p. 161, n. 65) che, tra l'altro, pubblica a questo numero di catalogo l'immagine relativa al "Cristo coronato di spine" inv. Palatina 1912, n. 321, e al numero di catalogo 68 la foto del dipinto inventario Oggetti d'Arte 485.

[177] Per l'acquisto del dipinto cfr. EPE 1990, pp. 84, 213 nota 5, da identificare con tutta probabilità con quello già ricordato a Palazzo Pitti nell'inventario databile al primo decennio del Settecento, nel quale si registra una tavoletta di Dolci raffigurante la "testa al naturale" di un "Ecce Homo", dipinta "su asse" "di soldi 15, larga soldi 12" (cm 43 x 35 circa; la si veda descritta in ASFi, GM 1185, I, c. 36, n. 40), di misura identica a quella poi presente nell'inventario di Ferdinando (cfr. CHIARINI 1975a, p. 79, "alto soldi 15, largo soldi 12").

[178] ASFi, GM 1222, c. 39r: CHIARINI 1975b, p. 89 e BALDASSARI 2015, p. 292, n. 167. Sui dipinti, cfr. cat. n. 67.

[179] SOTTILI 2015, p. 293.

[180] Sulla presenza del dipinto al Poggio a Caiano, cfr. nota 78.

[181] Sull'opera, cfr. A. Giusti, in *La principessa saggia* 2006, p. 272, n. 140 (con bibl. preced.). Sul dipinto, cfr. cat. n. 78.

Fig. 1 - Carlo Dolci, *Ritratto di Simone di Alfonso Tucci*, Preston (Lancashire), Harris Museum and Art Gallery

Carlo Dolci ritrattista

Lisa Goldenberg Stoppato

Carlo Dolci, noto al grande pubblico principalmente come "pittore di sacre immagini"[1], fu anche un raffinato ritrattista. I ritratti di Dolci uniscono alle caratteristiche presenti nei suoi dipinti di soggetto religioso – la diligenza di esecuzione, i colori smaltati, l'attenzione ai tessuti – altre più particolari. Vi si scoprono quelle rare doti di sensibilità umana che rendono un pittore capace non solo di leggere la natura della persona che sta ritraendo, ma anche di trasmetterla all'osservatore con grande immediatezza. Per queste qualità i ritratti di Dolci hanno continuato a riscuotere un certo, seppur riluttante, apprezzamento da parte dei conoscitori durante il lungo periodo in cui i suoi dipinti di soggetto sacro furono disprezzati da una critica incapace di condividerne la spiritualità.

La ritrattistica ebbe un ruolo rilevante nell'avvio della sua carriera. Filippo Baldinucci, primo biografo e intimo amico del pittore, fa cenno a un'immagine della madre Agnese su carta mesticata, eseguita da Dolci all'età di undici anni, poco dopo l'inizio del suo apprendistato nella bottega di Jacopo Vignali[2]. Il ritratto fu visto da don Pietro de' Medici che, colpito dalla qualità, chiese a Carlino di fare anche il proprio e quello del musico Antonio Landini. Queste prove del suo precoce talento furono viste e apprezzate da Charles de Lorraine, duca di Guisa, che volle presentare il giovane pittore a Ferdinando II de' Medici che chiese di vedere Dolci "abbozzare due teste" e gli fece un generosa elargizione, forse da identificare con i due scudi dati "a un giovane che ha fatto un disegnio a Sua Altezza" registrati nel marzo 1627 tra le spese della Camera granducale[3].

Sono ritratti anche le prime opere certe del pittore, eseguite tra il suo quindicesimo e sedicesimo anno di vita, due tele che ritraggono *Stefano della Bella* e *fra' Ainolfo de' Bardi*, databili rispettivamente al 1631 e al 1632 grazie alle iscrizioni autografe a tergo[4]. A queste prime, splendide prove di ritrattistica, si può aggiungere il piccolo ovato proveniente dalla collezione Bardi-Serzelli (fig. 2), pubblicato da Carlo Del Bravo nel 1963[5], opera databile ai primi anni di attività di Dolci per valutazioni di natura stilistica. Per l'età del giovane raffigurato, poco più che adolescente, si può escludere l'identificazione con il ritratto del nipote di Ainolfo, Giovanni de' Bardi di Vernio (1611-1676) che è ricordato nella biografia baldinucciana di Dolci[6]. Giovanni, nato nel 1602[7], aveva tra ventotto e trent'anni quando questa tela ovale fu dipinta. Il giovane potrebbe, invece, essere il fratello minore di Giovanni, noto agli storici come Ferdinando de' Bardi di Vernio (1611-1680), accademico della Crusca, ma indicato con il nome di Sansonetto Ferdinando nella fede del suo battesimo, celebrato il 15 febbraio 1611[8]. L'identificazione, se corretta, suggerirebbe anche una chiave di lettura per l'iconografia del dipinto, che presenta il giovane nudo appoggiato contro un tronco o una grossa asse di legno. La tela ovale potrebbe essere un ritratto del giovane Bardi in guisa di *Sansone prigioniero*, sulla scia del modello iconografico del celebre dipinto di Annibale Carracci[9].

Queste prime prove di Dolci devono molto ai ritratti di Jacopo da Empoli e a quelli di

Fig. 2 - Carlo Dolci, *Ferdinando Sansonetto de' Bardi in guisa di Sansone legato?*, collezione privata

Fig. 3 - Carlo Dolci, *Mattias de' Medici*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Cristofano Allori. Il giovane pittore sembra aver appreso dall'Empoli le tecniche che facilitano l'immediatezza del rapporto con l'osservatore e da quelli dell'Allori la stesura dei pigmenti e forse anche la perspicace osservazione dei moti dell'anima. Nei decenni successivi studierà attentamente modelli cinquecenteschi toscani, seguendo un percorso parallelo a quello compiuto negli stessi anni da Lorenzo Lippi[10]. Una inequivocabile testimonianza è offerta dalla copia eseguita nel 1645, esposta in questa sede, di un disegno di Michelangelo che ritrae *Andrea di Rinieri Quaratesi*[11]. A questa si può aggiungere la copia a matite colorate, conservata nel Fitzwilliam Museum[12], di un dipinto che ritrae *Dante Alighieri*, attribuito al Bronzino[13]. Da una lettera del 28 marzo 1648 apprendiamo, inoltre, che Paolo del Sera chiese a Dolci di copiare un ritratto di Hans Holbein conservato nella Tribuna degli Uffizi[14], da identificare con ogni probabilità, con il ritratto di *Richard Southwell*, conservato ancora oggi agli Uffizi[15].

Le prove di ritrattistica si diradano nel corso del quinto e il sesto decennio del secolo, forse in osservanza di quella decisione presa da Dolci e tramandata da Baldinucci, "di non mai in vita sua voler altro dipignere che sacre immagini, o sacre istorie, talmente rappresentate, che potessero partorir frutti di cristiana pietà"[16]. I ritratti eseguiti dal pittore negli anni Quaranta sono pochi: si annoverano solo il piccolo ovato con l'effigie di *Serafina Pezzuoli*, dama fiorentina morta in odore di santità, sulla tomba eretta nel 1642 nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano[17], l'immagine del *Beato Angelico* dipinta nel 1648 per l'Accademia del Disegno[18], e quella a figura intera di *Mattias de' Medici (1613-1667)*, fratello del Granduca, pervenuto al Kunsthistorisches Museum di Vienna dalla collezione estense (fig. 3)[19]. Questa è, con ogni probabilità, la tela che raffigurava il "Principe Mattias" citato nel 1647 con altri ritratti medicei nell'inventario della dimora ferrarese del marchese Roberto Obizzi, cavallerizzo maggiore della corte granducale di Toscana[20]. Queste tele, trasferite dai suoi discendenti alla villa Obizzi del Catajo vicino a Padova, sono ricordate nella villa ancora nel 1803[21], dopo la morte di Tommaso, l'ultimo degli Obizzi, quando i suoi beni erano già passati dal suo erede Ercole III d'Este, duca di Modena, a Ferdinand Habsburg-d'Este[22].

Si annoverano solo due ritratti dipinti da Dolci negli anni Cinquanta, quello di *Francesca Teresa Capponi in guisa di Santa Cecilia*, dipinto tra il 1657 e il 1659 e conservato oggi a San Pietroburgo[23], e quello di *Caterina degli Scolari in guisa della Pace*[24], moglie di Filippo Baldinucci, ricordato da lui nella biografia di Dolci[25], e pervenuto in seguito nella collezione Cowper a Panshanger[26], dove fu visto nel 1838 da Gustav Friedrich Waagen, che scambiò la figura per la moglie del pittore[27].

Negli anni Settanta Carlo Dolci dipinse un maggior numero di ritratti. Se ne annoverano diversi solo nella prima metà del decennio: la tela del Fitzwilliam Museum che ritrae *Thomas Baines*, eseguita intorno al 1670[28], l'effigie dell'arciduchessa *Claudia Felicitas* del Kunsthistorisches Museum, dipinta ad Innsbruck nel 1672[29], e quella della stessa Arciduchessa in guisa di *Galla Placidia* completata nel 1675 per Cosimo III de' Medici, esposta in questa sede[30].

Altre due opere datate dalla critica in questi anni furono, in realtà, dipinte nel decennio successivo. Per valutazioni di natura stilistica va, infatti, posticipata

Fig. 4 - Carlo Dolci, *Ritratto di Vittoria della Rovere in abito vedovile*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

l'esecuzione del ritratto dell'ambasciatore *John Finch*, anni dopo quello di Baines, al 1682, quando Finch si fermò in Toscana nel viaggio di ritorno da Costantinopoli[31].

Va posticipata anche la data di esecuzione della tela che raffigura *Vittoria della Rovere (1622-1694) in abito vedovile* della Galleria Palatina (fig. 4)[32]. Questo della vedova di Ferdinando II de' Medici è rammentato per la prima volta ai primi del Settecento in un inventario dei quadri del nipote Gran Principe Ferdinando in Palazzo Pitti[33], nel quale si specifica che il quadro è stato in seguito "donato al Serenissimo Gran Duca", cioè a Cosimo III de' Medici. Figura, infatti, in un inventario del 1723 tra i quadri di Carlo Dolci appesi nella camera da letto di Cosimo III[34]; si trovava ancora nella reggia quarant'anni dopo la morte del Granduca, quando fu stilato l'inventario del 1761[35]. È stata sinora vana la ricerca di notizie riguardanti il ritratto tra le carte di Vittoria della Rovere; non sono indicati i causali dei pagamenti nel libro di debitori e creditori della Granduchessa dove furono registrati, negli anni Settanta, acconti per un totale di 611 ducati e tre lire "per più Quadri ordinati" e, evidentemente mai consegnati, visto che il debito risultava ancora a carico del pittore nel 1685, quando la cifra fu trasferita al successivo libro contabile[36]. L'unica traccia per datare il ritratto è costituito da due conti riguardanti la cornice, che è descritta nell'inventario dei quadri del Gran Principe Ferdinando, come "un adornamento di pero tinto di nero, con rapporti dorati e intagliati." Questa descrizione corrisponde in modo preciso alla cornice di un ritratto della Granduchessa citata il 10 agosto 1686, senza un'attribuzione, in un conto del corniciaio Giovan Francesco Gonnelli che è conservato in una filza di mandati di pagamento di Vittoria della Rovere[37]. Nel conto, Gonnelli chiese quarantadue lire "per haver fatto un adornamento di pero tinto a ebano alto braccia uno e 4/5 e largo braccia uno e soldi 9, in tutto gira braccia 8 0/5, largo di fregio un 0/5, entrovi il ritratto di Sua Altezza Serenissima, servì per l'Imperiale" e altri quarantacinque lire per "12 pezzi d'intagli diferenti che vanno riportati a detto ornamento." Completa il quadro la richiesta del 17 luglio 1686 di Giovanni Santini di sessantatré lire "per doratura di dodici pezzi d'intallio di cornice a folliette e festone e nespole e due rapporti intalliati a folliette e g[h]iande, stanno uno sotto et un sopra al ornamento di pero dove è il ritratto della Serenissima Padrona (…), per l'Imperiale"[38]. È probabile che il ritratto sia stato completato

Fig. 5 - Carlo Dolci, *Martirio di Sant'Andrea* (part. con il ritratto di Raffaello Ximenes), Birmingham, City Museum and Art Gallery

da Dolci pochi mesi prima dei lavori di incorniciatura e doratura. Una datazione al 1686, quando la Granduchessa aveva sessantaquattro anni, sarebbe compatibile con la sua età apparente nell'immagine.

Altri ritratti si celano nei quadri di soggetto religioso. Baldinucci stesso ci informa che sua sorella Maria Maddalena posò per la *Madonna* in un tondo eseguito da Dolci per Giovan Francesco Grazzini intorno al 1640[39], e segnalò la presenza di un ritratto di Raffaello Ximenes nella tela con *Sant'Andrea che contempla la croce del suo martirio* dipinto nel 1643 per Paolo del Sera e conservato oggi a Birmingham (fig.5)[40]. La critica moderna ne ha riconosciuti altri nella *Santa Margherita* della Galleria Palatina iniziata nel 1664[41] e nella tela ovale con *Sant'Agnese*, già nella collezione Fehrs Haukohl, probabile effigie di Agnese Dolci, figlia del pittore[42].

Ha l'aria di un ritratto anche l'allegoria della *Poesia* della Galleria Corsini che, grazie alle iscrizioni a tergo, sappiamo dipinta per Carlo Buontempi tra il 1648 e il 1649[43]. Carlo, nato il 20 agosto 1615[44], è citato nel 1637 come ministro della Guardaroba Medicea del Taglio[45]. Da documenti dell'archivio Niccolini, si ricava il nome di sua moglie, Lucrezia Bucherelli, indicata come vedova di Carlo Buontempi nel 1660, quando il marchese Filippo le pagò il saldo di una somma che le era dovuta[46]. Non è facile stabilire se la giovane donna che veste i panni della *Poesia* possa essere Lucrezia, che secondo la fede di battesimo nacque il 30 luglio 1633[47]. L'età apparente della giovane sembra corrispondere a quella di Lucrezia, che aveva tra i quindici e i sedici anni quando la tavola fu dipinta. La fede di battesimo di Lucrezia, figlia di Francesco di Giovan Battista Bucherelli, indica che fu tenuta a battesimo dalla moglie del marchese Niccolini, Lucrezia Corsini. Si può dunque ipotizzare che la tavola sia stata donata o venduta da Lucrezia Bucherelli Buontempi alla madrina e lasciata da questi, morta senza figli propri, al nipote Bartolomeo Corsini, indicato come proprietario da Baldinucci[48].

Un libro contabile della corte medicea serba memoria di un altro dipinto di Dolci di proprietà di Lucrezia Bucherelli Buontempi, che fu venduto al Gran Principe Ferdinando il 15 dicembre 1688 per duecento venti lire, "un quadro di mano di Carlino Dolci entrovi quando il nostro signore fa orazione nel orto"[49]. La cosa non è sorprendente: nel frattempo, nel 1654, il pittore aveva sposato Teresa, figlia del fratello di Francesco, Giovanni di Giovan Battista Bucherelli. I documenti rivelano un curioso intreccio di legami tra i fratelli Bucherelli e i loro datori di lavoro. Il contratto nuziale di Teresa, stipulato il 25 agosto 1654, specifica che suo padre Giovanni era guardaroba del cardinale Giovan Carlo de' Medici alla villa di Castello[50]. Carte dell'archivio Niccolini ricordano Francesco Bucherelli, il padre di Lucrezia, come maestro di casa del marchese Filippo[51], che era a sua volta maestro di casa del cardinale Giovan Carlo[52]. Sposandosi, Dolci si inserì in questa fitta rete di rapporti.

Per parentela acquisita, si costituì qualche anno più tardi anche un legame tra il pittore e la famiglia Vanni, gioiellieri con una bottega sul Ponte Vecchio[53]. I primi rapporti tra Dolci e questa famiglia erano nati all'interno della Compagnia di San Benedetto che, secondo una relazione secentesca, fu frequentata con assiduità da Orazio Vanni (1564-1640) e i tre figli[54]. È documentata anche la partecipazione di Jacopo di Orazio (1591-1677) che figura, insieme a Carlo, in un elenco dei confratelli che avevano l'uso di una cassa all'interno dell'oratorio nel 1650[55]. Un mandato di pagamento del 15 novembre 1692 fa cenno alla parentela tra Carlo Dolci e Giovan Giuseppe

Fig. 6 - Carlo Dolci, *Raffaello Ximenes in guisa di san Giovanni Battista*, collezione privata

Vanni (1646-1716), nipote di Jacopo e gioielliere come suo zio. Si riferisce a cento ducati rimborsati dalla granduchessa Vittoria della Rovere a Giovan Giuseppe Vanni per "altrettanti spesi da lui in un quadro grande di Carlin Dolci venduto per nostro servizio da Andrea Dolci suo nipote"[56]. Se Giovan Giuseppe era zio di Andrea, l'unico figlio maschio di Carlo Dolci, ne consegue che deve aver sposato una sorella di Teresa Bucherelli, la moglie del pittore[57]. Si ricava il nome di battesimo della moglie di Giovan Giuseppe da un conto, conservato tra le carte di casa Vanni, per una veste fatta nel 1679 per la "signora Caterina Vanni"[58]. Si tratta, con ogni probabilità, della "Caterina di Giovanni Vanni" che fu sepolta nella chiesa di Felice in Piazza il 12 luglio 1685[59]. Se ne deduce che Giovan Giuseppe aveva sposato Caterina, la sorella minore di Teresa Bucherelli, nata il 10 dicembre 1653 nella parrocchia di San Michele a Castello[60], dove suo padre Giovanni di Giovan Battista lavorava presso la villa medicea[61].

Un altro ritratto è nascosto nel *San Giovanni Battista nel deserto* di proprietà privata (fig. 6) che fu esposto nel 1986 alla mostra del *Seicento fiorentino*[62]. Le fattezze del giovane santo sono quasi sovrapponibili a quelle di Raffaello Ximenes nella tela con il *Martirio di sant'Andrea* di Birmingham, naturalmente, se teniamo conto della differenza di età. L'identificazione è suffragata dalla presenza di un dipinto di soggetto simile tra gli arredi del Palazzo in Borgo Pinti dove Raffaello visse e morì: figura in un inventario del palazzo stilato nel 1726, che lo ricorda come un "San Giovanni di mano di Carlin Dolci"[63], e in quello successivo compilato nel 1773, come "S. Giovanni in atto di sedere di Carlo Dolci"[64].

Ximenes è ricordato da Filippo Baldinucci come "un gentiluomo, che pure appresso al Vignali, per proprio divertimento, operò in pittura"[65]. La notizia è confermata sia da un cenno nella biografia di Vignali di Sebastiano Bartolozzi[66], sia dalla scritta a tergo del *Transito della Vergine* esposto in questa sede, che lo attribuisce a "Rafael Ximenex"[67]. Raffaello, nato il 6 gennaio 1608 [ab Inc.=1609][68], apparteneva ad una famiglia di ricchi banchieri portoghesi che aprirono una nuova sede di commercio in Toscana nel 1591 e acquistarono la casa in Borgo Pinti nel 1603. La sua giovane età apparente nella tela suggerisce che fu dipinta negli anni Venti, nei primi anni dell'apprendistato di Dolci, una datazione che spiega la stesura pittorica strettamente legata alla maniera del maestro. Dalla perspicace lettura dell'anima di Raffaello offerta all'osservatore, trapela il legame di amicizia e di intesa spirituale nata tra i due allievi di Vignali. Grazie ai documenti, sappiamo che Raffaello e Carlino frequentarono insieme la Compagnia di San Benedetto Bianco, introdotti con ogni probabilità dal loro maestro, che fu ammesso alla confraternita nel 1614[69]. Sembra, inoltre, che Ximenes abbia avuto un ruolo importante nell'avvio della carriera di Dolci. Un dettaglio sinora trascurato dalla critica, il matrimonio tra sua sorella Costanza e Giovanni Bardi di Vernio, celebrato nel dicembre 1628[70], fa supporre che Raffaello abbia fatto da tramite per la commissione dei ritratti Bardi.

Le fattezze di un altro personaggio fondamentale nella vita di Dolci si celano nella tela ovale con *San Luca*, conservata in una collezione messicana, opera datata da Francesca Baldassari intorno alla metà degli anni Cinquanta (fig. 7)[71]. Al Santo, che tiene una penna nella mano destra e un libro

Fig. 7 - Carlo Dolci, *Ritratto di Antonio Lorenzi in guisa di san Luca*, Messico, collezione privata, Christie's Images Limited (2002)

nella sinistra, il pittore ha dato lineamenti fortemente caratterizzati, diversi da quelli del giovane nello studio preparatorio di Gijón[72]. Allude al mestiere dell'uomo il brano riportato sul libro, tratto dal Vangelo di Luca (4,40): "Singulis manus imponens curabat eos." Questo riferimento alla guarigione dei posseduti induce a pensare che la tela ovale raffiguri un medico e lo stesso può dirsi del modello iconografico, riconosciuto da Giovanni Serafini, nel ritratto del medico di Sebastiano del Piombo *Francesco Arsilli*[73]. La sua identità è suggerita da un passo della biografia baldinucciana che ricorda un dipinto di soggetto simile eseguito da Carlo Dolci per il suo medico Antonio Lorenzi. L'identificazione è suffragata dalla presenza di una figura con gli stessi lineamenti, barba e capelli scuri, seduta dietro alla mensa nelle due tele grandi che raffigurano *Cristo in casa del Fariseo*, una delle quali dipinta, secondo Baldinucci, proprio per Lorenzi[74]. La data di esecuzione di queste, 1649, costituisce un utile termine ante quem per l'inizio dei rapporti tra il pittore ed il suo medico, documentati nel 1650, quando i loro nomi figurano insieme un elenco dei confratelli della Compagnia di San Benedetto Bianco[75] e, di nuovo, il 25 agosto 1654, quando "Antonio di Marco Lorenzi" firmò, in qualità di testimone, il contratto di 'parentado' tra Carlo Dolci e Teresa Bucherelli[76].

Antonio, figlio di Marco di Jacopo Lorenzi, nacque nella parrocchia di San Lorenzo a Firenze il 16 maggio 1605 e fu battezzato il giorno successivo[77]. Figura dal 30 giugno 1662 sino alla morte nel 1678 tra i provvisionati dell'Ospedale di Santa Maria Nuova[78] ed il 7 luglio 1669 in un elenco dei Medici del Collegio incaricati di valutare i medici, cerusici e speziali che avevano intenzione di esercitare la professione[79]. Lorenzi fu sepolto nella chiesa della Santissima Annunziata il 4 dicembre 1678[80]. Sappiamo, grazie a Baldinucci, che i suoi eredi erano in trattative per cedere la tela con *Cristo in casa del Fariseo* all'imperatore Leopoldo[81]. Sembra che abbiano venduto anche il ritratto di Lorenzi in veste sacra che fu prestato da Casimiro degli Albizi agli Accademici del Disegno per la mostra allestita in onore di san Luca nel 1724[82].

Fig. 8 - Carlo Dolci, *Testa di bambino (Andrea Dolci?)*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. 9 - Carlo Dolci, *Ritratto di fra' Cesario di Gesù Ilarioni*, Londra, The British Museum

È conservato tra i disegni del British Museum (fig. 9)[83] il ritratto di una altra figura di riferimento nella vita di Dolci, il confessore Cesario di Gesù, che firmò insieme a Lorenzi il contratto nuziale del pittore[84]. I lineamenti dell'uomo, che indossa lo scapolare grigio dei carmelitani scalzi, ricordano da vicino quelli di padre Cesario in un ritratto su tela conservato in un deposito della Galleria degli Uffizi[85]. Un'iscrizione sul dipinto indica che padre Cesario apparteneva alla famiglia Ilarioni, un ramo distaccatosi da quella dei Bardi nel Quattrocento[86]. Figlio di Pierantonio Ilarioni, Cesario di Gesù nacque il 20 ottobre 1605 e fu battezzato il giorno successivo con il nome Francesco[87], al quale rinunciò al momento della professione nel convento di San Paolo Apostolo a Firenze. Divenuto priore, sopraintese dal 1669 al 1685 alla costruzione della nuova chiesa del convento[88], alla quale allude il disegno che tiene in mano nel ritratto degli Uffizi, sul quale compare anche la data della morte di Padre Cesario, il 21 marzo 1686 [ab Inc.=1687].

È proprio nei disegni a matita che Dolci, svincolato dalle fatiche della sua laboriosa tecnica pittorica e dal suo giuramento di dedicarsi all'arte sacra, dà miglior prova delle sue capacità di ritrattista. Troviamo tra questi splendidi ed intimi ritratti che permettono di ricostruire la rete di affetti, conoscenze e di frequentazioni del pittore. Sono ben noti i disegni che ritraggono i membri della sua famiglia, come le immagini della moglie e della figlia esposte in questa sede[89], alle quali si possono aggiungere altre meno conosciute: si segnalano in particolare la splendida immagine a matita rossa del *Disegno con una bambina dormiente* del GDSU[90], identificabile con la figlia Lisabetta all'età di due anni e otto mesi (cfr. la fig. 11 nel saggio Fabbri), restituita a Dolci da Annamaria Petrioli Tofani[91], e lo schizzo a matita rossa e nera con la testa scarmigliata di un altro

Fig. 10 – Carlo Dolci, *Ritratto di Jacopo Vignali (?)*, Londra, The British Museum

Fig. 11 - Andrea Mormorai e A. P., *Ritratto di Jacopo Vignali*, incisione pubblicata da Sebastiano Bartolozzi, 1753

bambino, pervenuto al Musée du Louvre con altri disegni della collezione Baldinucci[92], forse il suo unico figlio maschio Andrea, nato nel 1662 (fig. 8).

Al British Museum si trova un disegno a matita rossa e nera, che è stato per molto tempo considerato un autoritratto di Carlo (fig. 10)[93]. Questo foglio fu acquistato nel 1895 dalla collezione di John Malcolm di Poltalloch, dove è ricordato nel catalogo pubblicato da Robinson nel 1876[94]. Proviene dalla raccolta del reverendo Henry Wellesley, che fu venduta all'asta da Sotheby's nel 1866[95], e prima ancora dalla collezione Spencer, come indica la presenza sul foglio della marca di John Spencer (Lugt 1530). Il disegno è stato presentato all'asta nel 1866 come un ritratto di Dolci di mano propria. La tesi, benché accolta da buona parte della critica successiva, è da riconsiderare. I lineamenti dell'uomo maturo raffigurato nel disegno non somigliano affatto a quelli del pittore nel celebre *Autoritratto* degli Uffizi[96] e lo stesso può dirsi del carattere dell'uomo, che mostra una sicurezza nel modo di presentarsi, estranea alla natura di Carlo. Anche il taglio del collare, databile non oltre agli ultimi anni Trenta, rende poco plausibile l'identificazione con Dolci. Il pittore, che compì venti anni solo nel 1636, non può essere l'uomo maturo raffigurato su questo foglio negli stessi anni. Si tratta, più plausibilmente, di un ritratto del maestro di Dolci, Jacopo Vignali (1592-1664)[97], paragonabile all'immagine incisa posta davanti al frontespizio della biografia di Sebastiano Bartolozzi nel 1753 (fig. 11)[98].

È stato indicato come autoritratto anche un disegno del Fitzwilliam Museum aggiunto solo di recente al catalogue raisonné di Dolci (fig. 12)[99]. L'attribuzione di David Scrase merita di essere presa in considerazione, seppur con beneficio d'inventario, data la difficoltà di trovare termini di confronto certi per la prima attività grafica del pittore. L'identificazione del giovane uomo raffigurato con il nostro risulta, invece, poco convincente; anche in questo caso l'età apparente del personaggio, che porta un collare databile agli anni Venti o Trenta, non corrisponde a quella di Dolci in questo periodo. L'uomo, poco più che ventenne, ha lineamenti che ricordano più quelli del pittore e poeta Lorenzo Lippi (1606-1665), in un ritratto a matita nera eseguito da Filippo Baldinucci che si trova nella raccolta grafica degli Uffizi[100].

Tra i disegni di Dolci conservati nella raccolta grafica del Musée du Louvre si trova un ritratto di Filippo Baldinucci, biografo e intimo amico del pittore (fig. 13)[101]. Il nome di Baldinucci, suggerito da Charles McCorquodale nel 1986, trova conferma nella somiglianza delle fattezze dell'uomo raffigurato con quelle del biografo nella tela

Fig. 12 - Carlo Dolci (?), *Ritratto di Lorenzo Lippi,* Cambridge, The Fitzwilliam Museum

Fig. 13 - Carlo Dolci, *Ritratto di Filippo Baldinucci*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

allegorica, attribuita a Pier Dandini, dove è rappresentato in atto di scrivere le *Notizie de' professori del disegno*[102]. Poiché Baldinucci era nato nel 1625, si può datare al sesto decennio questo ritratto a matita rossa, nel quale ha un'età apparente tra i venticinque e i trent'anni. Tale datazione è consona al taglio del collare che Baldinucci indossa e allo stile grafico, paragonabile al disegno del Louvre che ritrae Teresa Bucherelli, moglie di Carlo Dolci[103]. Nelle sue *Notizie di Carlo Dolci*, il biografo ci informa che il pittore si recava in casa Baldinucci "ogni dì per darmi i primi precetti del disegno" e dichiara di essere stato amico di Carlo "fino dalla fanciullezza"[104]. I legami tra le famiglia Dolci e quella Baldinucci risalgono addirittura a prima della nascita di Carlo; sono documentati sin dal 18 marzo 1613 [ab Inc.=1614] quando suo fratello maggiore Alessandro fu tenuto a battesimo da Caterina, la madre di Filippo Baldinucci[105].

Sembra che, per tramite dell'amico, Dolci abbia conosciuto alcuni dei gentiluomini e letterati che frequentavano, insieme a Filippo Baldinucci e Lorenzo Lippi, le 'conversazioni' ospitate da Alessandro e Baccio Valori nelle ville del Botinaccio, di Empoli Vecchio e della Lastra[106]. È esposto in questa sede un disegno di Dolci, riconosciuto da Anna Matteoli, che ritrae *Cristofano Berardi*, uno dei frequentatori più arguti di queste riunioni conviviali[107]. Il ritrovamento di un ritratto a matite colorate di un altro partecipante alle 'conversazioni', conservato come il primo al British Museum[108], fa supporre che, almeno in un'occasione, Dolci abbia fatto parte dell'allegra compagnia radunata in villa (fig. 14). L'anziano signore con capelli brizzolati, sinora rimasto senza nome, può essere identificato con il *Reverendo Cesare Monaldi*, grazie all'iscrizione su un disegno che raffigura questo sacerdote conservato al GDSU (fig. 15)[109], foglio che fa parte di una serie di ritratti

Fig. 14 - Carlo Dolci, *Ritratto del pievano Cesare Monaldi,* Londra, The British Museum

Fig. 15 - Filippo Baldinucci, *Ritratto del pievano Cesare Monaldi*, Firenze, GDSU

a matita eseguiti da Baldinucci durante le riunioni nelle ville Valori[110].

Usando lo stile grafico del disegno di *Cristofano Berardi* come termine di confronto si può restituire a Carlo Dolci quello a matita rossa e nera conservato nel Harris Museum and Art Gallery a Preston nel Lancashire (tav. a p. 84)[111]. Sul foglio, attribuito sino ad ora a Filippo Baldinucci, è raffigurato un giovane uomo con capelli scuri che porta una casacca molto simile a quella indossata da Berardi. Gli schedari museali riportano notizie precise sulla data di esecuzione, 1660, e sull'identità del giovane, indicato come il "Signor Simone del Signor Alfonso Tucci" (fig. 1), dati presumibilmente ricavati dall'iscrizione a penna con inchiostro bruno stilata a tergo e appena distinguibile in trasparenza nell'immagine fotografica. Vale la pena, infine, segnalare un altro disegno a matite colorate di mano di Dolci, che fu presentato all'asta da Christie's a New York il 27 gennaio 2010, come il ritratto di un giovane di casa Magalotti[112]. È databile, per la grafia e per il taglio degli abiti del giovane, almeno quindici anni o vent'anni più tardi.

Prima di concludere è necessario spendere qualche altra parola per far cenno ad un paio attribuzioni errate. La prima riguarda il ritratto ottagonale di *Vittoria della Rovere in guisa di santa Caterina d'Alessandria* del Kunsthistorisches Museum[113] (fig. 16), che fu riferito a Carlo Dolci da Günther Heinz nel 1963[114]. L'attribuzione, accolta in buona parte degli studi successivi d'oltralpe[115], è stata respinta da Charles McCorquodale nel 1973 e da Francesca Baldassari nel 1995[116]. Come sospettava McCorquodale, nella fluida stesura dei pigmenti si riconosce l'abile mano di Giusto Suttermans, ritrattista della corte medicea dal 1623 al 1681[117]. La data di esecuzione è suggerita dalla scelta iconografica. Con ogni probabilità, Vittoria si è fatta ritrarre in guisa di santa Caterina, sposa mistica di Cristo, in occasione delle proprie nozze con il cugino Ferdinando II de' Medici, celebrate con rito segreto nel 1634 e consumate solo tre anni più tardi dopo le cerimonie pubbliche

Fig. 16 - Giusto Suttermans, *Vittoria della Rovere in guisa di santa Caterina d'Alessandria*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

del 1637. L'ipotesi è suffragata dall'età apparente di Vittoria che sembra avere circa dodici anni, corrispondenti a quelli compiuti nel 1634. Il ritratto potrebbe essere una delle opere di Suttermans citate in un libro contabile dello zio Carlo de' Medici, che serba memoria di un pagamento di diciotto ducati versati il 9 maggio 1634 a "Giusto pittore" per "dua quadri per la Serenissima Sposa"[118]. Il quadro, documentato in Austria, sin dal 1819[119], forse fu donato da Vittoria alla madre Claudia de' Medici, che si era trasferita ad Innsbruck nel 1626, dopo aver sposato in seconde nozze l'arciduca Leopoldo, governatore del Tirolo.

Il secondo errore di attribuzione riguarda due ritratti di mano di Suttermans riferiti a Dolci in un quaderno della Guardaroba granducale e in due inventari della Villa del Poggio Imperiale, dimora extraurbana di Vittoria della Rovere. Risale al 7 luglio 1694, quando i dipinti furono inviati alla stessa villa dalla Guardaroba: il quaderno li descrive come due quadri su tela "alti braccia 1, larghi 5/6 dipintovi di mano di Carlo Dolci in uno il ritratto del Gran Duca Ferdinando, e nell'altro il Ritratto della Gran Duchessa Vittoria"[120]. L'attribuzione a Dolci è riportata anche nell'inventario, compilato nel 1694, degli arredi pervenuti al Poggio Imperiale "doppo l'Inventario della consegna fattali l'anno 1691"[121] e in quello della villa stilato nel 1695[122]. È, tuttavia, smentita da due quaderni della Guardaroba generale che ricordano l'invio a Firenze degli stessi ritratti per essere incorniciati il 9 aprile 1699 e il ritorno alla villa il 21 maggio dello stesso anno[123]. Questi quaderni, che fanno riferimento al numero d'ordine 704, dato ai ritratti negli inventari del 1694 e del 1695, li attribuiscono a Giusto Suttermans. Riportiamo per chiarezza

Fig. 17 - Giusto Suttermans, *Ritratto di Vittoria della Rovere giovane*, Firenze, Gallerie fiorentine, depositi

la descrizione fornita nel primo: "Due quadri in tela alti soldi 19 larghi soldi 16 per ciascheduno dipintovi di mano di Monsù Giusto in uno la Serenissima Granduchessa Vittoria vestita di nero, con collare piccolo, e vezzo di perle al collo, e nel altro il Serenissimo Gran Duca Ferdinando secondo, con pochi capelli vestito di nero, con collare al antica, seg:° n:° 704". Ogni residuo dubbio sull'attendibilità del riferimento al pittore fiammingo è sciolto dal ritrovamento del numero 704 a tergo di un ritratto della Granduchessa di mano di Suttermans, databile per la sua età apparente ai primi anni Trenta (fig. 17)[124]. Nel ritratto, di dimensioni simili a quelle indicate dagli inventari, Vittoria della Rovere indossa una veste nera ornata da un collare bianco e un vezzo di perle come quelli descritti.

[1] L'espressione fu coniata da Luigi Lanzi (*La Real Galleria di Firenze* 1782, pp. 92-93).

[2] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 340.

[3] Cfr. ASFi, Camera del Granduca 7b, c. 20v.

[4] Cfr. cat. nn. 7 e 9.

[5] Già Firenze, collezione Bardi Serzelli, olio su tela. Cfr. DEL BRAVO 1963, p. 36; BELLESI 2009, p. 135; BALDASSARI 2015, p. 80, n. 4 (con bibl. preced.).

[6] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 340.

[7] Giovanni di Piero di Giovanni Bardi di Vernio e di Argentina di Vincenzo Giraldi nacque nella parrocchia di San Remigio l'11 giugno 1602, cfr. AOSMFF, Registro dei battezzati 23, c. 134v=fotogr. 234.

[8] Sansonetto Ferdinando di Piero di Giovanni Bardi di Vernio e di Argentina di Vincenzo Giraldi nacque nella parrocchia di San Remigio il 15 febbraio 1610 [ab Inc.=1611] e fu tenuto a battesimo il giorno successivo dal cavaliere Raffaello de' Medici in nome del principe Carlo de' Medici. Cfr. AOSMFF, Registro dei battezzati 28, c. 66r=fotogr. 108.

[9] Annibale Carracci, *Sansone prigioniero*, Roma, Galleria Borghese, inv. n. 23, olio su tela, cm 180 x 130. Cfr. POSNER 1971, II, p. 34, n. 83.

[10] Cfr. PIZZORUSSO 2014, pp. 57-79.

[11] Firenze, GDSU 824E, sanguigna su carta bianca, mm 357 x 250. Per notizie sulle altre versioni della copia e per notizie sul disegno originale del British Museum, si rimanda alla scheda di Sandro Bellesi in questo catalogo (cat. n. 8).

[12] Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. n. 1176, matita nera e rossa su carta bianca, mm 232 x 201. Cfr. SCRASE 1996, pp. 204-209; SCRASE 2011, pp. 219-220, n. 193; e il saggio di S. Bellesi in questo catalogo.

[13] Cfr. il catalogo della mostra *Bronzino* 2010, pp. 206-209, nn. IV 3-4

[14] Lettere di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici, Venezia, 28 marzo 1648, ASFi, Carteggio d'artisti V, c. 21, pubblicato da GOLDBERG 1983, pp. 379-380; *Collezionismo mediceo* 2007, pp. 152-153, nota 531. La copia potrebbe essere il "ritratino di man del Dolce con vero davanti" citato nel 1674 nell'inventario della collezione di Del Sera (cfr. la trascrizione di P. Benussi, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* 2007, p. 351).

[15] Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1087, olio su tavola, cm 47,5 x 38. Cfr. R. Salvini, in *Gli Uffizi* 1980, p. 314, n. P796. Non è facile stabilire se la copia di Dolci, se fu effettivamente eseguita, possa essere una delle copie conservate nella National Portrait Gallery a Londra (inv. NPG 4912, olio su tavola, cm 45,7 x 35,6) e nel Musée du Louvre (inv. n. 1349, olio su tavola, cm 47,4 x 37,5).

[16] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), pp. 341-342.

[17] Cfr. cat. n. 29.

[18] Cfr. cat. n. 28.

[19] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 6718, olio su tela, cm 235 x 108. Fu attribuito a Dolci da HEINZ 1963, pp. 154, 156, fig. 171, pp. 220-221, n. 239; McCORQUODALE 1973, p. 481; HEINZ, SCHÜTZ 1982, pp. 286-287, n. 258.

[20] *Inventario (…)* di Roberto degli Obizzi, 24 marzo 1647, ASFe, ANA, Scutellari Francesco, matr. 926, p. 20, trascritto da M. Mazzei Traina, in *Fughe e Arrivi* 2002, pp. 274-280. Per la serie vedi pp. 274-275 della trascrizione; il ritratto di Mattias è citato a p. 275, n. 13. Per altri ritratti della serie cfr. TORMEN 2012, pp. 115-136.

[21] *Autori e stima de' quadri (…)*, 7 luglio 1803, ASPd, Archivi privati, Obizzi-Casa d'Austria d'Este, b. 777/IX, trascritto in DUGONI 2007, pp. 57-85, e in particolare pp. 82-83.

[22] Per il trasferimento della collezione dal Catajo in Austria, cfr. TORMEN 2010, pp. 173-254.

[23] San Pietroburgo, Ermitage, inv. n. GE-44, olio su tela, cm 126 x 99,5. Cfr. BALDASSARI 2015, p. 230, n. 124 (con bibl. preced.) e la scheda di M.C. Fabbri riguardante lo studio per una *Santa Maria Maddalena* del Courtauld Institute, esposto in questa sede, cat. n. 72.

[24] Collezione privata, olio su tela, cm 57,5 x 31,2. Cfr. BALDASSARI 2015, p. 229, n. 123.

[25] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 348.

[26] Per ulteriori notizie sulla collezione Cowper cfr. ELLIS 2005, pp. 40-72.

[27] WAAGEN 1838, III, pp. 10-11.

[28] Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv n. PD.13-1972, olio su tela, cm 86,3 x 70,8. Cfr. cat. n. 51.

[29] Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 3352, olio su tela, cm 90,5 x 69,5. Cfr. BALDASSARI 2015, pp. 280-281, n. 160 (con bibl. preced.).

[30] Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 2148, olio su tela, cm 95 x 79. Cfr. cat. n. 71.

[31] Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. n. PD.12-1972, olio su tela, cm 87,2 x 70,8. Cfr. cat. n. 51.

[32] Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 404, olio su tela, cm 85 x 57,5.

[33] ASFi, GM 1185, I, c. 37s, citato da BALDASSARI 1995, p. 175, sub n. 149.

[34] ASFi, GM 1304ter, c. 38v, citato da CONTI 1984, p. 76.

[35] ASFi, GM app. 94, c. 623r.

[36] ASFi, DG pa 1570, cc. 68s-d, 201s. Alcuni dei singoli pagamenti registrati alla c. 68 sono citati da SPINELLI 2012a, p. 194, note 54, 55, 56, 58, 63.

[37] ASFi, MdP 6251e, II parte, allegato al mandato n. 56.

[38] ASFi, MdP 6251e, II parte, allegato al mandato n. 18.

[39] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 342. Conservato oggi nel Museum of Fine Arts di Houston, inv. n. 46, olio su tavola, cm 79,1. Cfr. BALDASSARI 2015, pp. 114-155, n. 30 (con bibl. preced.).

[40] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 347. Conservato oggi a Birmingham, City Museum and Art Gallery, inv. n. 45.62, olio su tela, cm 115,6 x 91,4. Cfr. BALDASSARI 2015, pp. 154-155, n. 58 (con bibl. preced.).

[41] Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. 1912, n. 277, olio su tela, cm 77 x 59. Cfr. BALDASSARI 2015, p. 244, n. 133 (con bibl. preced.). Proviene dalla raccolta di Vittoria della Rovere nella Villa del Poggio Imperiale, dove è ricordato dagli inventari dal 1691 al 1784 (cfr. SPINELLI 2012a, p. 197, note 122, 124). La tela fu spostata a Palazzo Pitti il 19 dicembre 1622 (cfr. l'inedito libro di '*Credito*' della stessa villa, ASFi, IRC 4867, p. 61). Non è plausibile l'identificazione della Santa con Anna Maria Luisa de' Medici suggerita da Giuseppe Cantelli (1983, p. 69).

[42] Collezione privata, già Houston, collezione Fehrs Haukohl, olio su tela, cm 73,5 x 55,5. Cfr. BALDASSARI 2015, p. 274, n. 154 (per errore come ritratto della moglie di Dolci) e pp. 275-276 (le repliche e le copie).

[43] Firenze, Galleria Corsini, olio su tela, cm 62 x 54. Cfr. cat. n. 31.

[44] Cfr. AOSMFF, Registro dei battezzati 30, c. 17=fotogr. 24. Carlo era figlio di Salvatore di Luca Buontempi e di Caterina di Smeraldo Davanzati.

[45] Cfr. ASFi, GM 468, c. 21, p. 459 della trascrizione di *Collezionismo mediceo* 2005.

[46] Cfr. Archivio Niccolini di Camugliano/Naldini del Riccio, Fondo Antico 22, ins. 66: Buontempi Lucrezia nata Bucherelli, vedova di Carlo Buontempi, saldata da Filippo Niccolini, 1660. Vedi anche ins. 64, Decreto del Magistrato dei Pupilli nella causa tra Filippo Niccolini e Lucrezia Bucherelli Buontempi e pupilli Buontempi, creditori di Filippo Niccolini, cc. n.n.

[47] AOSMFF, Registro dei battezzati 261, c. 118v=fotogr. 187.

[48] BALDINUCCI 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 343.

[49] ASFi, DG pa 434, c. 96v.

[50] Contratto del 25 agosto 1654, in ASFi, Gabella dei contratti 748, cc. 61r-v, gentile segnalazione di Sheila Barker. Giovanni di Giovan Battista Bucherelli è ricordato come custode della Villa di Castello anche nell'inventario stilato nel 1663 (ASFi, MM 31, inserto 10). Sembra che Bucherelli fosse guardarobiere anche della villa di Mezzomonte, residenza di Giovan Carlo de' Medici dal 1629 al 1644; il 2 ottobre 1640 il principe tenne a battesimo il figlio del Bucherelli, Giovan Battista, nato il primo ottobre nella parrocchia di San Piero in Jerusalem a San Gersolè dove si trova la villa (AOSMFF, Registro dei battezzati 43, c. 46v=fotogr. 78).

[51] Cfr. Archivio Niccolini di Camugliano/ Naldini del Riccio, Fondo Antico 246, ins. 13 (1639 e segg., lettere dirette a Francesco Bucherelli, maestro di casa del marchese Filippo Niccolini); 244, ins. 4 (lettere di Francesco Bucherelli al marchese, 1638-1653); 22, ins. 65 (saldo fattogli dal marchese al momento del licenziamento, 1660).

[52] Cfr. VOLPINI 2013, p. 327.

[53] Sulla famiglia Vanni cfr. E. Nardinocchi, in *Argenti fiorentini* 1992, I, pp. 441-442; SPINELLI 2012b, *passim*.

[54] *Relazione del R. P. Lorenzo Vanni (…) dello stato in cui si trovava la Compagnia di S. Benedetto (…)*, s.d. [ante 1674 data di morte dell'autore], BNCF, Magl. classe XXXVII, 188.

[55] *Note delle Casse*, ASFi, Acquisti e Doni 84, ins. 2, cc. n.n.

[56] ASFi, MdP 6251h, I parte, mandato n. 44, citato da SPINELLI (2012a, pp. 188, 196 nota 98) senza fare riferimento al legame di parentela.

[57] L'unica sorella di Dolci che sopravvisse alla prima infanzia, Margherita, apparteneva alla generazione precedente.

[58] ASFi, Vanni 30, cc. n.n.

[59] ASFi, Grascia 196, c. 92v.

[60] AOSMFF, Registro dei battezzati 271, c. 475v=fotogr. 209.

[61] Giovanni Bucherelli è, infatti, ricordato ancora come fattore della villa di Castello e delle Cascine dell'Isola negli anni tra il 1670 e il 1674 in un libro di debitori e creditori del Cardinale Leopoldo de' Medici, ASFi, SRP 4343, cc. 11s-d, 154s-d.

[62] Collezione privata, olio su tela, cm 95 x 135. Cfr. Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 438, n. 1.245; BALDASSARI 2015, p. 120, n. 34 (con bibl. preced.). Esiste una copia non autografa, conservata in una raccolta privata toscana. Un disegno conservato nella collezione Pembroke a Wilton House nello Wiltshire (matita rossa e nera, mm 300 x 216; cfr. PEMBROKE 1968, pp. 94-95, n. 13, fig. 105) è stato, per errore, indicato come studio preparatorio per il *San Giovanni Battista* da Francesca Baldassari (1995, pp. 58-59, sub n. 26). Databile per valutazioni stilistiche agli anni Quaranta o Cinquanta, questo disegno potrebbe essere uno studio per uno degli *Ecce Homo* di Dolci, e in particolare per la versione della collezione Ducrot (BALDASSARI 2015, pp. 252-253, n. 140).

[63] ASFi, Panciatichi-Ximenes 421, ins. 30, c. n.n.

[64] ASFi, Panciatichi-Ximenes 426, ins. n.n., c. n.n.

[65] BALDINUCCI 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 340-341.

[66] BARTOLOZZI 1753, p. XXI.

[67] Firenze, Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte, olio su tela, cm 185 x 116. Cfr. cat. n. 22.

[68] AOSMFF, Registro dei battezzati 27, c. 64=fotogr. 109, pubblicato da Beatrice PAOLOZZI STROZZI (1994) alla quale dobbiamo una esauriente ricostruzione della vita e delle attività di Ximenes.

[69] BARTOLOZZI 1753, p. XXVII.

[70] Per il matrimonio di Costanza Ximenes e Giovanni de' Bardi, celebrato il 25 dicembre 1628, cfr. il repertorio dei matrimoni, Tomo Secondo, ASFi, Manoscritti 582, c. 32v.

[71] Messico, collezione privata, olio su tela, cm 66 x 88.9. La tela destinata alla vendita, ma non presentata alla asta di *Christie's* 2002. Cfr. BALDASSARI 2015, p. 197 n. 93 (con bibl. preced.). Una copia di questa tela è conservata presso la Misericordia di Firenze (BALDASSARI 1995, p. 128, fig. 46w).

[72] Già Gijón, Instituto Jovellanos, MV 42 (distrutto durante la guerra civile), matita nera e rossa su carta bianca, mm 210 x 240. Cfr. MORENO VILLA 1926, p. 6 n. 42, tav. 8; PARKER 1938-2000, II (1956), pp. 435-436, n. 837; PÉREZ SÁNCHEZ 1969, p. 58 n. 42, tav. 117; ROLI 1969, p. 85 ; THIEM 1977, p. 410, sub n. 221; MATTEOLI 1988, p. 386, sub n. 6; BALDASSARI 1995, p. 128 fig. 100b; PÉREZ SÁNCHEZ 2003, p. 240; BALDASSARI 2015, p. 197, sub n. 92. Come ha indicato Moreno Villa, il giovane modello che posò per il disegno di Gijón ha i lineamenti di Carlo Dolci. Sono nettamente diverse, e più generiche, le fattezze del giovane nel disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford (cat. n. 35), che è uno studio preparatorio per il *Ritratto di Poeta* (BALDASSARI 2015, pp. 196-197 n. 92, con bibl. preced.), anziché per il *San Luca*.

[73] SERAFINI 2013, pp. 69-70, 76 nota 25, fig. 3.

[74] BALDINUCCI 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 344-345. Il ritratto compare nelle tele conservate in una collezione privata (olio su tela, cm 180 x 220, cfr. BALDASSARI 2015, pp. 182-183, n. 85) e nella collezione Methuen a Corsham Court (olio su tela, cm 170 x 216, cfr. BALDASSARI 2015, pp. 184-185, n. 86), ma non nel bozzetto di Stoccolma, più fedele all'incisione che Cornelis Galle trasse dalla tela di Ludovico Cigoli (Nationalmuseum, inv. n. 81, olio su tela, cm 66 x 77, cfr. cat. n. 40).

[75] Note delle Casse, ASFi, Acquisti e doni 82, cc. n.n.

[76] Cfr. ASFi, Gabella dei contratti 748, cc. 61r-v, gentile segnalazione di Sheila Barker.

[77] AOSMFF, Registro dei battezzati 25, c. 5v=fotogr. 10. Il ritrovamento della data di nascita di Lorenzi rende poco plausibile la tesi di Giovanni Serafini (2013, *passim*) che volle riconoscere le fattezze del medico in un *Ritratto di Poeta* (BALDASSARI 2015, pp. 196-197, n. 92), databile per considerazioni di natura stilistica agli anni cinquanta. La giovane età del poeta, poco più che adolescente, è inconciliabile con quella di Lorenzi che, nato nel 1605, aveva tra i quarantacinque e cinquanta anni quando il ritratto fu dipinto.

[78] ASFi, OSMN 5908, cc. 467s-d; OSMN 5909, cc. 80s-d; 5910, cc. 35s-d.

[79] ASFi, OSMN 202, n. 203.

[80] ASFi, Grascia 196, c. 10v.

[81] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V, p. 345.

[82] BORRONI SALVADORI 1974b, p. 80.

[83] London, British Museum, inv. n. PP. 5.111, matita nera e rossa, mm 169 x 114. Cfr. *Portrait Drawings* 1974, p. 24 n. 68. Il disegno fu donato al museo da Richard Payne Knight nel 1824; come indica la marca (Lugt 1530), proviene dalla raccolta di George John Spencer venduta da Philipe nel 1811.

[84] "Io Fra Cesareo di Giesù Carmelitano scalzo fui presente e testimonio a quanto nella presente scritta si contiene insieme con l'Eccellentissimo Signor Dottore Antonio Lorenzi et in fede mano propria" (ASFi, Gabella dei contratti 748, c. 61v). Fra' Cesario è rammentato anche da Baldinucci (1681-1728 ed. 1845-1847, V, pp. 345, 346, 353).

[85] Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 4243, olio su tela, cm 94,5 x 77,5. Cfr. S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, ed. 1980, p. 670, n. Ic 511.

[86] Cfr. ASFi, Raccolta Sebregondi 396.

[87] AOSMFF, Registro dei battezzati 25, c. 91=fotogr. 152.

[88] Cfr. IDELFONSO 1762, p. 115.

[89] Cfr. cat. nn. 73 e 74.

[90] Firenze, GDSU, inv. n. 1060F (già attribuito a Matteo Rosselli), matita rossa su carta bianca, mm 181 x 261, che porta l'iscrizione autografa "Lisabettina /ann 2 e 8/ mesi". Cfr. PETRIOLI TOFANI 2005, pp. 51-52, n. 1160F (con bibl. preced.).

[91] Cfr. la nota sul montaggio del disegno: "Certamente Carlo Dolci (si veda tra l'altro la calligrafia della scritta autografa e la filigrana uguale a quella sull'1174F) / A. Petrioli Tofani 1993".

[92] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 1138bis, matita nera e rossa, mm 168 x 126. Cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, p. 236, n. 302 (con bibl. preced.).

[93] London, British Museum, inv. n. 1895, 0915.577, matita nera e rossa su carta bianca, mm 280 x 203. Cfr. *Portrait Drawings* 1974, p. 38, n. 136; THIEM 1977, p. 410, sub n. 221; TURNER 1980, p. 122, n. 52; MATTEOLI 1988, p. 386, sub n. 6; *Michelangelo to Matisse* 1999, pp. 57, 143, tav. 224.

[94] ROBINSON 1876, p. 50, n. 140.

[95] *Sotheby's* 1866, p. 33, n. 498.

[96] Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1676, olio su tela, cm 177 x 147. Cfr. cat. n. 94.

[97] Per notizie sulla vita e le attività di Vignali cfr. G. Pagliarulo, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, pp. 183-187.

[98] BARTOLOZZI 1753, davanti al frontespizio.

[99] Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. n. PD.165-191, matita nera e rossa su carta bianca, mm 190 x 140, donato al museo da Henry Scipio Reitlinger. Cfr. SCRASE 2011, p. 220, n. 194.

[100] Firenze, GDSU, inv. n. 5687S, matita nera e rossa su carta bianca, mm 236 x 158, con l'iscrizione antica a penna "Sig.r Lorenzo Lippi Pitt. re e Poeta". Cfr. MATTEOLI 1988, p. 382, fig. 21, p. 402, n. 21.

[101] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 1137, matita rossa su carta bianca, mm 256 x 193. Cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, p. 235 n. 300, che scarta l'identificazione, notando le differenze tra il lineamenti dell'uomo raffigurato nel disegno e le fattezze del giovane in una miniatura della Galleria degli Uffizi, che era considerata un ritratto di Baldinucci (inv. 1890, n. 2137, olio su rame, cm 10,5 x 8,5, cfr. S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1980, p. 1171, fig. 10; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 439, n. 1.246). Il giovane raffigurato nella miniatura, diciotto o ventenne, porta un collare che segue la moda vigente tra gli ultimi anni settanta e il i primi anni ottanta. È per questo motivo impossibile che il giovane possa essere Baldinucci che, essendo nato nel 1625, aveva tra i cinquanta e sessant'anni quando la miniatura fu dipinta. Il giovane, che somiglia al bambino nel disegno 1138bis del Louvre (cfr. la nota precedente), potrebbe semmai essere Andrea Dolci, figlio del pittore.

[102] Firenze, villa di Castello, Accademia della Crusca, Sala delle Pale, olio su tela, riprodotta da MARASCHIO 2014, p. 104, fig. 7.

[103] Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 1140, matita rossa su carta bianca, mm 258 x 202. Cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 238-239, n. 307 e l'immagine riprodotta alla scheda n. 73 di questo catalogo.

[104] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), pp. 342 e 355.

[105] AOSMFF, Registro dei battezzati 29, c. 79v=fotogr. 136.

[106] Sulle 'conversazioni' in villa cfr. BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), pp. 268-269.

[107] London, British Museum, inv. n. 1901, 0619.1, matita nera e rossa su carta bianca, mm 259 x 198. Cfr. cat. n. 53.

[108] London, British Museum, inv. n. 1859,0806.64, matita nera e rossa su carta bianca, mm 141 x 136, con la marca della collezione di John Bouverie (Lugt 325), acquistato nel 1859. Una copia non autografa di questo disegno è transitata pochi anni fa sul mercato antiquario (New York, Mia N. Weiner, matita nera e rossa, mm 195 x 146).

[109] Firenze, GDSU, inv. n. 5677S, matita nera e rossa, mm 219 x 149, con l'iscrizione "R.do Ces.re Monaldi Piev:no di Cilicciaoli". Secondo Matteoli (1988, p. 388, fig. 25, pp. 410-412, n. 25), l'iscrizione fa riferimento alla pieve di Santa Maria a Coeli Aula, una frazione di Montespertoli.

[110] Cfr. la biografia di Filippo Baldinucci scritta dal figlio Francesco Saverio (BNCF, Palatino 565, I, c. 8v, pubblicata da *Vita di Baldinucci* 1948, pp. 42-43 e da BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, pp. 21-22).

[111] Preston (Lancashire), Harris Museum and Art Gallery, PRSMG.P743, matita nera e rossa su carta bianca, mm 247 x 174, acquistato nel 1892, un anno prima dell'inaugurazione del museo. Cfr. l'immagine fotografica dell'archivio Bridgeman, HMP 90744.

[112] New York, Christie's, 27/1/2010, matita nera e rossa su carta bianca, mm 265 x 202. Cfr. *Christie's* 2010.

[113] Innsbruck, Schloss Ambras, in deposito dal Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. n. 4517, olio su tela, cm 66 x 53.

[114] Cfr. HEINZ 1963, pp. 157, 222, n. 251, figg. 176, 177; HEINZ, SCHÜTZ 1982, p. 291, n. 264, tav. X.

[115] L'attribuzione a Dolci è accolta in LANGEDIJK 1981-1987, II (1983), p. 1478, n. e fig.110/8; CANTELLI 1983, p. 71; K. Schütz, in *Die Pracht der Medici* 1998, II, pp. 40-41, n. B21; C. Sporer Heis, in *Claudia de' Medici* 2004, p. 20, n. e fig. 3/5; G. Swoboda, in *Ferdinand Karl* 2009, p. 92, sub n. 1/47, p. 109, fig. 14.

[116] Cfr. McCORQUODALE 1973, pp. 481-482; BALDASSARI 2015, p. 177, sub n. 129.

[117] Per la restituzione a Suttermans vedi L. Goldenberg Stoppato, in *I gioielli dei Medici* 2003, p. 152, sub n. 81; EADEM, in *Sacri Splendori* 2014, p. 220, sub n. 52.

[118] Cfr. ASFi, SRP 4170, c. 161v, gentile segnalazione di E. Fumagalli (com. orale). Il pagamento figura anche in un registro di mandati del cardinale Carlo per gli anni 1631-1648, cfr. ASFi, MdP 5279, inserto rilegato, c. 19v.

[119] Cfr. PRIMISSER 1819, ed. 1972, p. 97, n. 127.

[120] ASFi, GM 969, c. 125v.

[121] ASFi, GM 770, fasc. 4, p. 1, n. 704, citato da SPINELLI 2012a, pp. 189, 198, nota 134.

[122] ASFi, GM 1088, p. 128, n. 704, citato da BALDASSARI 1995, p. 177, sub n. 149.

[123] ASFi, GM 1026, c. 132v; GM 1027, c. 129r.

[124] Firenze, Gallerie fiorentine, Deposti, inv. rosso della villa Poggio Imperiale, n. 223, olio su tela, cm 56,5 x 46. Cfr. LANGEDIJK 1981-1987, II (1983), p. 1490, n. 110/32b, p. 1492, fig. 110/32b; S. Meloni Trkulja, in *Sustermans* 1983, p. 107, n. XLVIII.

Fig. 1 - Carlo Dolci, *Ritratto di bambina*, Malibu, The J. Paul Getty Museum

La "pazienza" di Carlino. Aspetti e novità nella produzione grafica di Dolci

Maria Cecilia Fabbri

"… come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro" (A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, I, 312-313). Tale e quale potrebbe apparire ai nostri occhi Carlo Dolci se ci si limitasse a osservarlo solo dall'esterno, basandoci sul vivido ritratto restituitoci dal suo biografo e amico di una vita Filippo Baldinucci[1]. E vien fatto di immaginarlo oppresso dalla consapevolezza di non essere in grado di tenere il passo con una pittura in costante evoluzione dalla metà del Seicento, incalzata da un Barocco ormai alle porte; alle prese con la sua fragilità caratteriale e talora con la depressione; oppure in eterno conflitto con la proverbiale lentezza, la carenza d'invenzione o la fatica nel gestire composizioni articolate mentre altri accanto a lui, a cominciare dal Volterrano, si distinguono per il fare rapido, il talento innovativo e la facilità nel comporre. Ma a differenza di don Abbondio, cui si riferisce la metafora manzoniana riportata poc'anzi, Dolci non si trincera dietro a una 'neutralità disarmata' rassegnandosi a rimanere in retroguardia; il suo non è un atteggiamento di autocommiserazione, di sostanziale sfiducia nelle proprie capacità e di difesa nei confronti del mondo esterno, bensì di 'attacco'; un attacco recondito e senza clamore, rivolto essenzialmente a se stesso al fine di trasformare i limiti in punti di forza e conquistarsi uno spazio tutto suo nel panorama artistico fiorentino, pur non arrivando mai a sconfessare la propria natura e continuando a operare nel solco della tradizione.

In ciò consiste la vera grandezza di Carlo Dolci che i contemporanei seppero cogliere e apprezzare, frutto di una ferrea volontà che spiana le montagne e ha nome 'pazienza'. Virtù, si badi bene, da non confondersi con la cristiana arrendevolezza alle calamità ma interpretabile nel caso specifico, rubando le parole usate da Baldinucci, come "una certa sorta di diligenza, la quale io chiamo diligenza pratica, ovvero pratica paziente"[2], vale a dire il caparbio perfezionarsi di quella tecnica pittorica di lenticolare precisione, figlia della tanto deprecata lentezza nel procedere, che di fatto determina l'unicità e l'irripetibilità delle immagini dolciane, come cristallizzate in un'atmosfera immota e senza tempo. Ma prima ancora che nell'opera finita, la 'pazienza' esercitata da Carlino si esplicò nella diligente pratica del disegno che ne costituisce la necessaria premessa ed è il principale argomento di questo saggio.

Per chi, come me, proviene da freschi studi sul Volterrano (1611-1690), disegnatore prolifico oltre ogni immaginazione e incline a un impiego assai diversificato dei mezzi tecnici allora in voga (penna, inchiostro, matita, acquerello, carboncino, gessetto, biacca etc.), accostarsi al contemporaneo Carlo Dolci ha significato un brusco cambio di rotta per il limitato numero di fogli che ne compongono il *corpus* grafico a oggi noto, caratterizzato dall'uso esclusivo della matita nera e rossa spesso combinate insieme e dall'assoluto prevalere di studi, anche parziali,

Fig. 2 - Carlo Dolci, *Pietà* (da Andrea del Sarto), Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

perfettamente rifiniti in ogni parte e tali da considerarsi vere e proprie 'anteprime' dell'opera compiuta. C'è da dire inoltre che Dolci, custodendo gelosamente i propri disegni formanti nel tempo una preziosa banca-dati, ne riutilizzò alcuni più volte e a distanza di anni in rapporto a soggetti particolarmente richiesti dalla committenza toscana, veneziana ed estera; e tutto ciò, unito al lento progresso evolutivo che interessò il suo stile pittorico, rende non poco difficoltosa una corretta scansione cronologica dei vari esemplari autografi.

Un pionieristico assaggio della produzione grafica di Carlo Dolci si deve a Carlo Del Bravo che nel suo intervento sulla rivista "Paragone" nel 1963, oltre a valorizzare alcuni capolavori pittorici dell'artista all'epoca misconosciuti o sottovalutati – quali l'ovale con le *Nozze di Tobia e Sarah* oggi in collezione privata romana e la *Santa Cecilia in atto di suonare l'organo* dell'Ermitage a San Pietroburgo – richiamò l'attenzione sui rifinitissimi ritratti a matita nera e rossa di *Giovanni Jacopucci* e *Luigi Gualtieri*, entrambi datati 1674, e sull'*Autoritratto* realizzato con la medesima tecnica – tutti e tre conservati agli Uffizi ed esposti in questa mostra (cat. nn. 54, 75 e 95) – come pure sull'allora poco noto *Sogno di Giacobbe* del Palais des Beaux Arts di Lille, illustrato più avanti nel testo, ricollegandolo alla menzione baldinucciana del soggetto[3]. Alla ricognizione volta a verificare la consistenza del *corpus* grafico di Dolci distribuito nei vari musei italiani ed esteri effettuata da Christel Thiem nel 1977[4], si sono succeduti gli studi di Charles McCorquodale, culminanti nel suo fondamentale contributo alla mostra di Palazzo Strozzi sul "Seicento fiorentino" del 1986, basilare per la moderna ricostruzione del percorso artistico di Carlo Dolci e del suo evolversi parallelo nel campo del disegno[5].

Un netto passo in avanti nella conoscenza della grafica dolciana è stato impresso dalle indagini compiute da Catherine Monbeig Goguel nel 1981[6] e nel 2005[7] sul cospicuo nucleo di disegni catalogati a nome di Dolci presso il Départment des Arts Graphiques del Louvre, forieri di alcune importanti restituzioni e del riconoscimento, come si vedrà, di alcune copie autografe del pittore. Ma è con la monografia dedicata a Carlo Dolci da Francesca Baldassari nel 1995 che si assiste al primo vero censimento dei disegni preparatori dell'artista e alla loro sistemazione cronologica in rapporto ai dipinti collegati[8]; numero che è andato accrescendosi nella seconda monografia sempre a firma della studiosa pubblicata quest'anno[9]. Desidero menzionare infine Annamaria Petrioli Tofani che, pur non avendo mai intrapreso studi specifici su Dolci, si è resa protagonista dell'importante attribuzione al pittore della *Disegno con una bambina dormiente* (fig. 11), tuttora catalogata agli Uffizi fra i disegni di Matteo Rosselli[10] e commentata più avanti nel corso del presente testo.

Fig. 3 - Carlo Dolci (?), *Testa di giovane con berretto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

Le copie prima e dopo l'incontro con Michelangelo

Le copie hanno rivestito un ruolo fondamentale lungo l'intero arco di attività di Carlo Dolci. Copie, dunque, non solo per esercizio, tratte come di prassi da opere di maestri antichi e contemporanei come pure da dipinti e disegni di Jacopo Vignali[11], nella cui bottega egli aveva fatto il suo ingresso da bambino intorno al 1625-1626, distinguendosi fin dagli esordi nella pittura per la "diligenza del suo disegnare"[12]. Ma anche copie eseguite da professionista ormai affermato e di propria iniziativa per supplire alla congenita povertà d'invenzione, in modo da crearsi un variegato repertorio d'idee cui far riferimento in caso di necessità. Fra le copie autografe pervenuteci non poteva mancare all'appello un'esemplare derivato direttamente da Andrea del Sarto e da una delle sue opere universalmente più conosciute: la *Pietà* già nella chiesa di San Pietro a Luco di Mugello (Firenze, Galleria Palatina) che Dolci riprodusse con fedeltà maniacale a matita rossa e nera in un foglio conservato al Louvre (fig. 2), restituitogli di recente da Catherine Monbeig Goguel proprio in virtù dei dati di stile[13] e databile, a mio avviso, all'aprirsi del quinto decennio del Seicento per evidenti analogie nel trattamento dei panneggi con lo studio presso l'Ashmolean Museum di Oxford per la figura del carnefice nel *Martirio di Sant'Andrea* del Birmingham Museum of Art, firmato e datato dal pittore nel 1643[14]. E lungo l'arco degli anni Quaranta collocherei pure, per le medesime motivazioni stilistiche, la copia in bicromia dalla lunetta con *Dante in contemplazione del Purgatorio* di Agnolo Bronzino (1532-1533 circa; Firenze, collezione privata), recentemente attribuitagli al Fitzwilliam Museum a Cambridge[15] e degna premessa a soggetti allegorico-letterari talora frequentati dal pittore, primo fra tutti la *Poesia* Corsini presentata in mostra (cat. n. 31).

Nel 1645 Carlo Dolci fece un incontro inaspettato e non privo di personali conseguenze sotto il profilo stilistico: come da scritta riportata sul disegno, in quell'anno Giovanni di Andrea Quaratesi (1602-1655) gli dette a copiare il *Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi*, suo nonno, originale a matita nera di mano di Michelangelo[16] e il pittore ne riportò un'impressione talmente viva da imporre al proprio modo di disegnare una brusca svolta in senso 'purista'. Tanto nell'esemplare degli Uffizi esposto in mostra (cat. n. 8) che nella coeva replica autografa del Louvre[17], entrambi eseguiti a matita rossa, Dolci si 'appropria' nel vero senso della parola dell'immagine michelangiolesca, ne riproduce con l'abilità di un falsario il fitto tratteggio sottilissimo, ora parallelo ora incrociato, che definisce i graduali trapassi di luce e le tenui ombreggiature accarezzanti il volto e l'abito dell'effigiato. Quello stesso stile grafico, analogo per esiti e modalità di esecuzione, che si rincontra a mio avviso in un dibattuto disegno, sempre al Louvre, transitato nel tempo sotto le più diverse attribuzioni e dal 1998 riferito stabilmente a Francesco Salviati non senza qualche dissenso[18]; e che io, consapevole dell'azzardo cui vado incontro, propongo in

Fig. 4 - Carlo Dolci, *Testa della Vergine Annunziata*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

questa sede di assegnare, pur con il punto interrogativo, a Carlo Dolci con una datazione intorno al 1645. Si tratta della *Testa di giovane con berretto* a matita rossa (catalogato come Anonimo, fig. 3) – peraltro somigliante nella fisionomia ad Andrea Quaratesi – considerato preparatorio per il *Ritratto di suonatore di liuto* del Musée Jacquemart-André di Parigi[19], anch'esso associato a Salviati seppure con talune perplessità[20].

L'indirizzo 'purista' imboccato da Dolci da questo momento in poi, con conseguenti ripercussioni in pittura, si paleserà all'istante nello studio preliminare a matita rossa del Louvre[21] per il *San Giovanni Battista* in ottagono della Pinacoteca Nazionale di Lucca, databile con sicurezza nel 1645 (cat. n. 23), e nella coeva *Santissima Annunziata* a mezzo busto, sempre al Louvre (fig. 4)[22], eseguita in preparazione della copia al vero su tela del miracoloso affresco servita, datata 1650, ordinata otto anni prima dalle carmelitane di Vienna ma poi ceduta dall'artista al nobile polacco Jan Zamoyski che la sistemò nella sua cappella nella cattedrale di Zamość, ove tuttora si trova[23]. In virtù del tratteggio fitto e accuratissimo sono propensa a ricondurre a questa fase anche la fedelissima copia a matita rossa e nera, donata dall'attore hollywoodiano Vincent Price all'University Art Museum di Bloomington, Indiana (fig. 6)[24], derivata dall'ottagono con *San Giovanni Evangelista* di Vincenzo Dandini (Firenze, depositi del Cenacolo di San Salvi) (fig. 5) e di recente riconnessa alla tela da Sandro Bellesi [25].

Rimanendo nel novero delle restituzioni a Carlo Dolci di disegni che risultano ad oggi classificati sotto altro nome, propongo di esaminare un bello studio compositivo a matita nera e rossa raffigurante il *Sogno di Giuseppe* (fig. 7), conservato nelle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano alle quali pervenne in dono nel 1881 dal critico d'arte Gustavo Frizzoni (1840-1919) come autografo del pittore proveniente a sua volta dalla collezione di Giovanni Morelli[26]. Allo stato attuale, in seguito alle obiezioni sollevate a Giulio Bora da Roberto Contini[27], lo si ritiene eseguito dall'allievo di Giovanni Bilivert, Bartolomeo Salvestrini (1599-1633) che se ne sarebbe servito come studio preparatorio per la tela di ugual soggetto conservata nelle raccolte di Palazzo degli Alberti a Prato, firmata e datata 1631. Tuttavia, nonostante i vani tentativi di trovare una pur minima giustificazione alla totale inconciliabilità fra lo stile grafico evidenziato da questo disegno e il linguaggio tipico di Salvestrini, talmente peculiare da non potersi in alcun modo confondere, ritengo si debba dar piena ragione a Frizzoni (e quindi a Bora) e prender per veritiera l'antica scritta a penna vergata lungo il margine inferiore del foglio che ne assegna appunto la paternità a Carlo Dolci. Che non si tratti di un originale su carta di mano di Salvestrini ma bensì di una copia dolciana derivata dal citato quadro di Prato lo ribadiscono la tecnica adottata e soprattutto i dati di stile, a evidenza compatibili con i modi grafici di Carlino negli anni a cavallo fra il quinto e il sesto decennio del Seicento. Il disporsi delle gambe di san Giuseppe e l'andamento dei soprastanti panneggi ritornano di poco variati nel bello *Studio per Cristo seduto* di Carlo Dolci al Louvre (fig. 8), preliminare per una perduta tela con *Gesù e la Samaritana al pozzo*, nota attraverso una copia di bottega[28]. Appare inoltre evidente, a riprova di quanto fin qui sostenuto, che più tardi l'artista desunse dalla copia cartacea tratta da Salvestrini anche la posa dell'angelo in volo per trasferirla all'*Angelo custode* oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Prato, datato nel 1670-1675,

Fig. 5 - Vincenzo Dandini, *San Giovanni Evangelista,* Firenze, depositi del Cenacolo di San Salvi

Fig. 6 - Carlo Dolci (da Vincenzo Dandini), *San Giovanni Evangelista*, Bloomington (Indiana), University Art Museum

Fig. 7 - Carlo Dolci, *Il sogno di Giuseppe*, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Fig. 8 - Carlo Dolci, *Studio per Cristo seduto*, Parigi, Museée du Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. 9 - Carlo Dolci, *San Francesco che riceve le stimmate*, Firenze, GDSU

Fig. 10 - Carlo Dolci, *Studio di mani*, Londra, The British Museum

non senza averla precedentemente ristudiata nel foglio n. 2526 S degli Uffizi, esposto a questa mostra insieme al dipinto correlato (cat. nn. 90 e 91) .

Completa questa panoramica sulle copie riferibili a Carlo Dolci un inedito e accuratissimo disegno degli Uffizi, già correttamente catalogato a nome del pittore nella collezione Emilio Santarelli anche se non può considerarsi copia in senso stretto: si tratta del foglio raffigurante, a matita rossa e nera, *San Francesco che riceve le stimmate* (fig. 9)[30], palesemente ispirato alla fortunata versione del tema divulgata da Cigoli ma vista attraverso la rilettura fornitane nel 1636 da Giovanni Bilivert nella tela di ugual soggetto per la chiesa di San Giusto dei Cappuccini a Pisa[31]. L'aspetto assai rifinito, il sapiente giustapporsi delle due matite e l'accentuato patetismo che segna il volto del santo francescano collocano questo studio compositivo non troppo distante dalla tela con *San Francesco in preghiera* di Carlo Dolci (collezione privata) resa nota nel 1995 da Francesca Baldassari con una datazione intorno al 1653, anno riportato sul relativo *Studio di mani* del British Museum a Londra, senz'altro uno dei più belli fra quelli riferibili con certezza all'artista[32] (fig. 10).

Fig. 11 - Carlo Dolci, *Disegno con una bambina dormiente*, Firenze, GDSU

Istantanee di famiglia e una proposta per il presunto ritratto de *Il Poeta*

Sebbene la ritrattistica su tela e su carta di Carlo Dolci costituisca materia di riflessione delegata al saggio in catalogo firmato da Lisa Goldenberg, ho voluto ugualmente toccare questo aspetto così importante per la visione a tutto tondo dell'artista concentrandomi sulla sua sfera familiare, ovvero su quelle istantanee a matita che egli 'scattò' prendendo come modelli i propri figli nati dall'unione con Teresa Bucherelli. E il Carlo Dolci disegnatore che traspare da questi fogli talora commoventi, eseguiti esclusivamente per sé stesso e che di fatto documentano la parte più intima del suo essere, si rivela tutt'altra persona rispetto al professionista inquieto, ossessionato dalle scadenze e dal perfezionismo nel proprio lavoro. Nei disegni qui presentati, pochi ma di qualità eccelsa, Dolci si abbandona al suo ruolo di padre e agli istanti di serenità che ama concedersi entro le mura domestiche in compagnia della moglie e della numerosa figliolanza; indugia con lo sguardo sulla figlia addormentata nel lettino, da lui amorevolmente ritratta a matita rossa con la collanina al collo e la testa appoggiata al braccino disteso nel foglio 1060 F degli Uffizi – catalogato come opera di Matteo Rosselli ma restituito a Carlo Dolci da Annamaria Petrioli Tofani[33] – e che la scritta autografa su recto identifica con "Lisabettina / anni 2 e 8 / mesi", ovvero con la quintogenita Elisabetta, la cui nascita documentata nel 1667 porta a datare il disegno intorno al 1670 (fig. 11)[34]. Di poco precedente nell'esecuzione per una minor fermezza del tratto a matita rossa appare la *Bambina dormiente* contenuta nel foglio 1174 F degli Uffizi[35] che tramanda forse le sembianze infantili, incorniciate dalla cuffietta, di due delle sorelle maggiori di Elisabetta, Agnese o Caterina, nate rispettivamente nel 1659 e nel 1664 (fig. 12). Questa mia intrusione nella famiglia Dolci termina con la bellissima *Testa di bambino che abbassa lo sguardo* già in possesso di Filippo Baldinucci e conservata al Louvre[36], simile per tecnica e dati di stile al precedente esemplare e forse raffigurante all'età di due o tre anni, vestito a festa, l'unico figlio maschio avuto dalla coppia, Andrea, nato nel 1662 e quindi ritratto verso il 1664-1665 (fig. 13).

Fig. 12 - Carlo Dolci, *Bambina dormiente*, Firenze, GDSU

Fig. 13 - Carlo Dolci, *Testa di bambino*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques

Fig. 14 - Carlo Dolci, *Busto di giovane*, Wilton House, collezione Earl of Pembroke

Il catalogo pittorico di Carlo Dolci comprende un dipinto enigmatico, *Il Poeta,* attualmente conservato in collezione privata. Francesca Baldassari, che opportunamente ne colloca l'esecuzione agli inizi degli anni Cinquanta del Seicento, dopo la *Poesia* Corsini datata 1649 (cat. n. 31), insiste nel voler riconoscere nel giovane seduto a più che mezza figura e coronato di lauro, sorpreso nell'atto di indicare allo spettatore le pagine bianche del libro appoggiato per ritto sul leggio, un ritratto forse di un membro della famiglia Alamanni che effettivamente espose nel 1729 nei chiostri della Santissima Annunziata un quadro di soggetto analogo[37]. Pur non negando la legittimità della tesi sostenuta dalla studiosa, vorrei tuttavia affiancarle nuovi scenari d'interpretazione alternativi all'ipotesi del ritratto. Tanto per cominciare la figura potrebbe non riferirsi a un personaggio realmente esistito ma alludere all'immagine allegorica, diretta discendente di Platone, del *Furor poetico*, provvisto guarda caso dei medesimi attributi associatigli nel

Fig. 15 - Carlo Dolci, *Tobia e l'Angelo*, Chatsworth, Devonshire Collection

Fig. 16 - Carlo Dolci, *San Filippo Benizi in gloria*, New York, Pierpont Morgan Library

quadro e classificato da Cesare Ripa come "Giovane vivace & rubicondo", coronato di lauro e nell'atto di scrivere oppure, come nel caso specifico, di invocare su se stesso l'ispirazione poetica che gli consenta di riempire le tante pagine vuote del suo libro. Si osserva in secondo luogo che le sembianze conferite da Dolci al poeta dai lunghi capelli e dalla fisionomia a onor del vero poco caratterizzata, appaiono desunte alla lettera da uno studio autografo dal modello a matita rossa e nera oggi conservato nella collezione Pembroke a Wilton House (fig. 14)[38], utilizzato anche nel disegno compositivo dell'Ashmolean Museum di Oxford comunemente ritenuto preparatorio per *Il Poeta* (cat. n. 35), anche se, a mio avviso, sembrerebbe piuttosto riferirsi a un *San Giovanni Evangelista a Patmos*, tema molto caro a Carlo Dolci.

Florilegio di studi preparatori e dal modello

Pur di numero non elevatissimo, gli studi di figura ascrivibili con certezza a Carlo Dolci consentono di documentare in modo soddisfacente il succedersi delle varie fasi che ne scandiscono la lenta evoluzione stilistica, praticamente immune da influenze esterne e con pochi modelli certi di riferimento. Uno di questi, personaggio-chiave nel percorso artistico del pittore, fu senza dubbio Jacopo Vignali che lo aveva accolto giovanissimo nella sua bottega, tant'è che il primo studio compositivo in ordine di tempo a oggi noto di Dolci, conservato nella collezione Devonshire a Chatsworth House (Inv. n. 635 [come Jacopo Vignali]; fig. 15) e relativo all'*Angelo custode* in ovale presso Jean-Luc Baroni a Londra[39], ce lo presenta agli inizi degli anni Trenta del Seicento quale perfetto *alter ego* del maestro. Il segno grafico a matita rossa appare sottile, delineato con mano leggera e ancora insicura, mentre i contorni delle figure risultano franti e discontinui, tipici di un pittore ancora agli albori della carriera.

A questa fase giovanilissima, come suggeriscono i dati di stile e la foggia dell'abito, potrebbe

Fig. 17 - Carlo Dolci, *San Gioacchino*, Wilton House, collezione Earl of Pembroke

Fig. 18 - Carlo Dolci, *Il sogno di Giacobbe*, Lille, Palais des Beaux Arts

cadere anche l'esecuzione in bicromia del *Ritratto di bambina* del J. Paul Getty Museum a Malibu (fig. 1) delineata a matita con effetti pittorici di grande eleganza[40]. Ma già alla fine del quarto decennio, come dimostra lo *Studio di angelo in volo* preparatorio per la *Fuga in Egitto* di Burghley House a Stamford (cat. nn. 17 e 18), il tratto principia a irrobustirsi, acquista un andamento più risoluto pur mantenendo ancora i connotati tipici di Vignali e talune discontinuità nella definizione dei contorni. Nel 1641 è documentato il noto modellino per il perduto stendardo della Compagnia di Filippo Benizi oggi alla Pierpont Morgan Library (fig. 16) del quale ho già avuto modo di parlare in relazione all'ottagono con il *Beato Filippo Benizi in gloria* di Brest (cfr. cat. n. 60). Per la posa a braccia aperte del frate servita che s'invola al Cielo, Dolci dovette prendere a modello una perduta tela di ugual soggetto di Vignali eseguita intorno alla metà degli anni Trenta del Seicento e documentata dalle fonti conventuali nella chiesa della Santissima Annunziata fino al 1677, posta inizialmente a coronamento dell'ingresso in chiesa e più tardi nella quinta cappella a sinistra nella navata[41].

Nel corso della prima metà del quinto decennio del Seicento si registra il progressivo allontanamento di Dolci dai modi grafici del maestro e il profilarsi di uno stile grafico più personalizzato che trova quale esempio fra i più rappresentativi in questa fase lo *Studio per San Gioacchino* della collezione Pembroke a Wilton House (fig. 17)[42], già ricollegato da Francesca Baldassari alla tela con la *Vergine fra i Santi Gioacchino e Anna* della Gemäldegalerie di Vienna, datata dalla studiosa agli inizi degli anni Quaranta[43]. Questo disegno, di altissima qualità e di gran lunga meglio riuscito rispetto alla sua traduzione pittorica, mostra pienamente compiuta la trasformazione stilistica di Dolci disegnatore, ormai divenuto del tutto padrone dell'uso del tratteggio e perfettamente in grado di trarre dall'alternanza delle matite rossa e nera esiti pittorici di notevole suggestione. A questa fase appartengono anche il successivo studio compositivo per il *Sogno di Giacobbe* del Palais des Beaux Arts di Lille[44], ricondotto al suo omologo pittorico in collezione privata da Francesca Baldassari[45] (fig. 18), e il bello *Studio per San Giovanni Evangelista* del Kupferstichcabinett di Amburgo presentato in questa sede (cat. n. 16).

La svolta in senso 'purista' del 1645, determinata

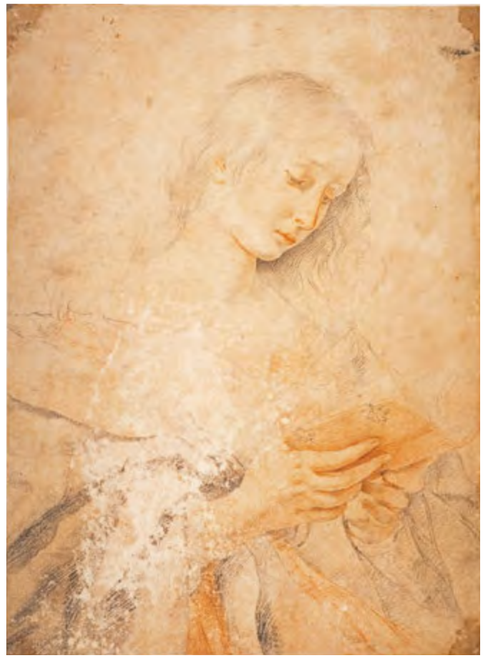


Fig. 19 - Carlo Dolci, *Santa Maria Maddalena*, Edimburgo, National Gallery

Fig. 20 - Carlo Dolci, *Santa Maria Maddalena che legge* (ovale), Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

come si è detto dall'incontro ravvicinato con la grafica michelangiolesca, fece sì che Dolci si sentisse invogliato a riandare ancor più indietro nel tempo per accostarsi allo studio degli antichi maestri della pittura del Quattrocento e imparare a conoscerli attraverso i loro disegni. Al momento non saprei dire dove egli potesse aver visionato in questi anni originali grafici di mano di Filippo Lippi, Lorenzo di Credi o del Verrocchio, certo custoditi con religione in casa di qualche suo committente a cui poteva avere accesso, presso Filippo Baldinucci o nelle collezioni medicee. Sta di fatto che nello *Studio per Santa Maria Maddalena che legge* della National Gallery di Edimburgo (fig. 19), preparatorio per il quadro di ugual soggetto nella Galleria Corsini di Firenze datato 1652-1656[46], il pittore affina il segno grafico fino a ottenere effetti simili a quelli prodotti dalla punta metallica sulla carta e, nel contempo, perfeziona l'abbinamento cromatico delle due matite con esiti d'impareggiabile eleganza. E lo stesso può dirsi per il coevo *Studio per Santa Maria Maddalena che legge* entro ovale del Louvre, realizzato a sola matita rossa (fig. 20)[47].

Fra il 1656 e il 1660 – anni in cui cade l'esecuzione del bellissimo *Studio per santa Maria Maddalena* del Courtauld Institute of Art a Londra (cat. n. 72) – si data lo *Studio per san Nicola da Tolentino* a matita nera e rossa della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (fig. 22), ricollegato all'ottagono di ugual soggetto, commissionato a Carlo Dolci dal cardinale Giovan Carlo de' Medici, da Catherine Monbeig Goguel[48]. Raro documento visivo della fase intermedia dell'elaborazione grafica relativa all'opera, il disegno visualizza il metodo di lavoro solitamente adottato dal pittore: egli procedeva copiando dal modello nudo posizionato in posa per poi 'cucirgli addosso' gli abiti delineandoli in forma abbreviata.

Fig. 21 - Carlo Dolci, *Busto di figura femminile*, Firenze, GDSU

Fig. 22 - Carlo Dolci, *San Nicola da Tolentino* (part.), Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati

Fig. 23 - Carlo Dolci, *Testa maschile di profilo*, Firenze, GDSU

Ai tardi anni Sessanta risale invece il *Busto di figura femminile* a matita nera e rossa inventariato agli Uffizi con il n. 1179 F (fig. 21), nel quale Annamaria Petrioli Tofani ha proposto convincentemente di riconoscere le fattezze della moglie del pittore, Teresa Bucherelli, all'epoca sui trent'anni e visibilmente appesantita dalle numerose gravidanze rispetto a come appare in altri disegni del marito che la ritraggono ancora giovane sposa (cat. n. 73) [49]. In aggiunta a ciò, riconnetto ora al suddetto studio degli Uffizi anche un'evidente funzione preparatoria in riferimento alla tela con *Santa Apollonia* in collezione Robilant + Voena a Londra, giustamente collocata da Francesca Baldassari sul finire del settimo decennio del Seicento[50] e perciò coerente con l'età mostrata nel foglio dall'effigiata.

Data la larga presenza in mostra di importanti esemplari grafici riconducibili alla tarda attività di Carlo Dolci (cat. nn. 53, 54, 56, 70, 75, 91, 95), onde evitare noiose ripetizioni desidero concludere questo saggio con un disegno inatteso e per giunta mai considerato prima d'ora nella bibliografia relativa all'artista. Si tratta del foglio 2539 S degli Uffizi raffigurante a matita rossa una *Testa maschile barbuta di profilo*[51] dal volto scavato, gli occhi chiusi e la bocca leggermente aperta (fig. 23); se lo si ponesse in orizzontale esso davvero potrebbe apparire lo studio dal modello utilizzato da Dolci in controparte per la testa recisa di san Giovanni Battista, ricorrente nelle tante *Salomè* licenziate dal pittore a partire dal prototipo del 1670 oggi nelle collezioni reali inglesi (cat. n. 52).

[1] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, VII (1847), pp. 335-364.
[2] *Ivi*, p. 335.
[3] DEL BRAVO 1963, pp. 35, 37, 40, tavv. 41, 45b, 46, 52a e b, 53. Per questi ritratti si rinvia, oltre alle schede citate, al saggio di Lisa Goldenberg in questo catalogo.
[4] THIEM 1977, pp. 407-410, nn. 219-222.
[5] McCORQUODALE 1976, pp. 313-320; McCORQUODALE 1979, pp. 142-150; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, pp. 81-83; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, pp. 355-359, nn. 2.321-2.326.
[6] C. Monbeig Goguel, in *Dessins baroques* 1981, pp. 188-191, nn. 113-116.
[7] MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 230-241, nn. 293-312.
[8] BALDASSARI 1995, *passim*.
[9] BALDASSARI 2015, *passim*.
[10] PETRIOLI TOFANI 2005, pp. 51-52, n. 1060 F. Per ulteriori informazioni si veda oltre nel testo.
[11] Che Carlo Dolci abbia copiato non solo le pitture di Vignali ma anche i suoi disegni, messi a disposizione degli allievi, è una affermazione condivisibile di Giovanni Pagliarulo (2013, p. 19).
[12] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, VII (1847), p. 337.
[13] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 1736; cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, p. 241, n. 312.
[14] Oxford, Ashmolean Museum, Inv. n. 838; cfr. BALDASSARI 1995, p. 83, fig. 49a.
[15] Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. n. 1176; cfr. SCRASE 2011, pp. 219-220, n. 193. Si veda l'immagine pubblicata nel saggio di Sandro Bellesi in questo catalogo.
[16] Il *Ritratto di Andrea Quaratesi* di Michelangelo Buonarroti (matita nera su carta bianca, mm 411 x 292) si conserva al British Museum a Londra, Inv. n. 1895-9-15-519.
[17] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 1147; cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 230-231, n. 293.
[18] FORLANI TEMPESTI 2001, p. 522, nota 9.
[19] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 2760; cfr. MONBEIG GOGUEL 1972, p. 240, n. 440 (come Anonimo); Ph. Costamagna, in *Francesco Salviati* 1998, pp. 216-217, n. 78;
[20] FORLANI TEMPESTI 2001, p. 522, nota 9.
[21] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 1134; cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 233-234, n. 297.
[22] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 1142; cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 240-241, n. 310.
[23] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, VII (1847), p. 335; cfr. BALDASSARI 2015, pp. 222-223, n. 119a. Sulla copia. Su tela della *Santissima Annunziata* migrata in Polonia si rinvia al saggio di Giovanni Serafini in questo catalogo.
[24] J. Askins, in *Master Drawings* 1987, pp. 40-41, n. 10 (come Carlo Dolci).
[25] BELLESI 2003b, p. 73, n. 1. Sul disegno si veda anche il saggio di Sandro Bellesi in questo catalogo.
[26] Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, Inv. n. C287; cfr. BORA 1988, pp. 198-199, n. 71 (come Carlo Dolci).
[27] R. Contini, in *Giovanni Morelli* 1994, pp. 49-50, ill.(come Bartolomeo Salvestrini); R. Contini, in *Giovanni Morelli* 1994, pp. 200-201, n. III.126 (come Bartolomeo Salvestrini).
[28] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 1144; MONBEIG GOGUEL 2005, p. 234, n. 298; BALDASSARI 2015, p. 332, n. 15.
[29] Il collegamento fra il disegno del Castello Sforzesco e il citato foglio degli Uffizi era già stato istituito da Giulio Bora, con l'assenso verbale di Catherine Monbeig Goguel, nel 1988 (cfr. BORA 1988, p. 198, n. 71).
[30] Firenze, GDSU, n. 2543 S, mm 270 x 193; cfr *Catalogo disegni Santarelli* 1870, p. 186, n. 20.
[31] CONTINI 1985, pp. 113-114, n. 52, tav. 73.
[32] Londra, The British Museum, Inv. 1859-8-6-65; cfr. BALDASSARI 1995, pp. 122-124, n. 96; BALDASSARI 2015, pp. 216-217, n. 113.
[33] PETRIOLI TOFANI 2005, p. 52. Il foglio misura mm 182 x 261.
[34] Derivo questa e le successive date di nascita dei figli di Carlo Dolci da BALDASSARI 2015, p. 23.
[35] *Ivi*, p. 98, n. 1174 F; PETRIOLI TOFANI 2014, p. 328. Il foglio misura mm 195 x 155.
[36] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 1141 recto; cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, p. 236, n. 304.
[37] BALDASSARI 1995, pp. 126-128, n. 100; BALDASSARI 2015, pp. 196-197, n. 92.
[38] PEMBROKE 1968, pp. 93-94, n. 13, fig. 105. Attribuzione a Carlo Dolci suggerita verbalmente da Philip Pouncey e John Gere.
[39] BALDASSARI 2012, p. 93.
[40] Malibu, The J. Paul Getty Museum, Inv. n. 83. GB.374; cfr. GOLDNER 1988, p. 44, n. 12.
[41] TOZZI [1765] 2010, pp. 103-104, 121.
[42] PEMBROKE 1968, p. 93, n. 12, fig. 104 (come *Apostolo*).
[43] BALDASSARI 1995, p. 61, figg. 28 e 28a; BALDASSARI 2015, p. 127, n. 38.
[44] DEL BRAVO 1963, p. 35, tav. 41; Ch. McCoquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 355, n. 2.221.
[45] BALDASSARI 1995, pp. 184-185, n. 161; BALDASSARI 2015, p. 170, n. 75.
[46] Edimburgo, National Gallery of Scotland, Inv. n. D4820, cfr. ANDREWS 1968, p. 46, fig. 33; BALDASSARI 1995, p. 119, n. 90; BALDASSARI 2015, p. 211, n. 107.
[47] Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. n. 1148; MONBEIG GOGUEL 2005, p. 241, n. 311.
[48] Inv. n. S.I.7, c. 67; cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, p. 501.
[49] A. Petrioli Tofani, in *Dessins italiens* 1986, pp. 210- 213, n. 50.
[50] BALDASSARI 2015, pp. 206-207, n. 103.
[51] *Catalogo disegni Santarelli* 1870, p. 186, n. 16.

Fig. 1 - Carlo Dolci, *Claudia Felicita d'Austria in veste di Galla Placidia* (part.), cat. n. 71

Le vesti di Carlo Dolci: una sontuosa metafora

Marina Carmignani

Rappresentare la morbidezza, i colori cangianti o la consistenza di un tessuto, riprodurre con esattezza le forme di un abito o le trame di un tappeto, è stata sempre parte integrante del linguaggio della pittura e, con altre modalità, anche della scultura. Si è creato così, attraverso i secoli, un patrimonio straordinario di immagini, fonte sostanziale per la documentazione delle mode vestimentarie e per i materiali che le compongono. L'attenzione alla varietà sterminata delle apparenze, al loro carattere sacro e simbolico, passa attraverso l'analisi meticolosa di materiali tra i più nobili e preziosi, testimonianze vive di come si abitava o di come ci si abbigliava, di quali fossero i segni di riconoscibilità sociale o come essi variassero da luogo a luogo. L'attrazione per il materiale è anche sfida costante dell'artista nel riuscire ad emulare gli effetti di ciò che vede intorno a sé e piegarlo alle sue necessità espressive.

Carlo Dolci, come tutti i suoi contemporanei, in Italia e in Europa, si inserisce in questa consolidata tradizione e nel corso della sua lunga carriera pittorica ci lascia senza interruzione, nei ritratti come nelle opere devozionali, una dettagliata documentazione dei costumi dei suoi anni operosi, dal 1630 fino all'ultimo quarto del XVII secolo. Comincia da giovane a darci un'idea della vita contemporanea osservata "con un'amorosa attenzione alle cose"[1], con il suo folgorante ritratto di Stefano della Bella del 1631, così vicino nell'abbigliamento al *Cavaliere ridente* di Franz Hals della Wallace Collection di Londra più o meno contemporaneo (fig. 2). Dal punto di vista dell'abbigliamento sono ancora presenti soluzioni consolidate nel secolo precedente: il giuppone è tagliato in strisce di seta bianca ricamata che lasciano spazio a brani di damasco blu e le maniche trinciate, foderate di rosso, si gonfiano dalle ali rigide delle spalle. Chiuso sul davanti da preziosi bottoni in oro filato poteva essere completato da calzoni corti "gonfi", secondo una moda viva negli ultimi decenni del XVI e in auge fino al terzo decennio del XVII secolo, o dalla calzamaglia più utilizzata dai giovani[2]. Su tutto si impone l'ampia gorgiera di lino plissettato in più strati, di inequivocabile influenza spagnola, dove questi accessori erano diventati così ampi da meritare il nome "ruote di mulino"[3]. Il ritratto è puntuale nell'indicare i caratteri della moda maschile dei primi tre decenni del Seicento allorché si protraggono forme vestimentarie cinquecentesche, indicando quanto fosse lento a quei tempi il susseguirsi delle mode; inoltre sono ancora attive influenze spagnole, nonostante che proprio in questi anni la Spagna fosse ormai avviata ad un tramonto inesorabile come potenza militare e politica.

Dalla metà del XVI secolo la corte spagnola era stata un modello forte per la diffusione delle mode e aveva imposto il suo cerimoniale e le sue regole vestimentarie in tutti i paesi europei e anche in Italia che fino ad allora, per la sua eleganza e le sue manifatture, godeva di un prestigio indiscusso in tutt' Europa. Inoltre le ancora vive differenziazioni culturali degli Stati e l'ampliamento dei confini nazionali facilitavano l'interesse per i costumi dei paesi stranieri e con esso la penetrazione e la confusione di molteplici influenze: così fin dal Cinquecento si guardava con curiosità agli abiti turchi, polacchi, ungheresi[4] e nei primi decenni del Seicento le influenze d'oltralpe, come quelle della borghese Olanda, contribuiscono a definire, oltre ad un nuovo abito, una diversa concezione del maschile[5].

Fig. 2 - Franz Hals,
Cavaliere ridente,
Wallace Collection

Di questi costanti e nutrienti scambi parla un altro precoce ritratto, quello Ainolfo de' Bardi, databile al 1632, anno in cui il gentiluomo è divenuto capo delle cacce del granduca Ferdinando de' Medici. È ritratto in un elegantissimo abito grigio da uscita, dove si intravede una croce che suggerisce la sua appartenenza all'Ordine di Santo Stefano. Dolci ha deciso di mettere in primo piano una manica "da pendere" in uso in Europa nel tardo Cinquecento e ancora di moda fino alla metà del XVII secolo. Le "maniche pendenti", spesso punto focale delle variazioni delle mode, erano applicate per mezzo di lacci e lasciate penzolare, mentre il braccio era coperto dalle maniche del giuppone. La tradizione di maniche puramente ornamentali o di maniche doppie, considerate anche negli inventari come parti indipendenti dall'abito, si era consolidata già nel Medioevo ed è certamente frutto di una contaminazione culturale: se ne trovano infatti nei caftani cerimoniali dei sultani orientali, anche se non è facile definire se sia stato l'Occidente a copiare le fogge turche o viceversa[6]. L'abito è un coletto[7] di derivazione militare che, stretto alla vita, si apre in una falda svasata resa rigida dal tessuto consistente ed è rifinito da una splendida sottomanica di tessuto operato con motivi a greca. Il manto appoggiato alla spalla è chiuso da una fitta fila di alamari, talvolta noti con il termine di *brandemburgs* dal loro luogo di provenienza[8]. Gli alamari decorano lateralmente anche la falda svasata e ritornano all'apertura, lungo le maniche e lungo i pantaloni appena sotto il ginocchio, che ci parlano del superamento, anche se non definitivo, di quelli "gonfi". L'ampio colletto, appoggiato sulle spalle, è rifinito come i polsi, con rosoni di merletti, ornamenti sontuosi, già presenti nelle camicie cinquecentesche, ma ora

Fig. 3 - Carlo Dolci,
San Carlo Borromeo,
Firenze, Palazzo Pitti,
Galleria Palatina

più alte, utilizzate dagli uomini, persino sulle armature. Il loro uso nell'abito maschile si stava facendo così esteso che Filippo IV nel 1623 nei suoi *Capitulos de Reformation,* aveva cercato di vietarli, insieme ai capelli troppo lunghi[9]. Il colletto sostituisce sempre più spesso le gorgiere e, insieme agli arricciati polsi ugualmente rifiniti, riveste un ruolo essenziale nella veste maschile, trasformandosi variamente nel corso del secolo. Sono un bell'esempio i due ritratti di Sir Thomas Baines e di Sir George Finch: i due personaggi mostrano i colletti conosciuti con il termine francese di *Col Rabat*, formati da strisce rettangolari di lino, o di merletto nei casi più eleganti, appoggiate sul davanti. Quello di Thomas Baines, più semplice in lino leggero e privo di rifiniture, è diviso in due parti: è adatto all'abito elegante ma sobrio indossato dal medico e indica una moda diffusa nel terzo quarto del '600, in quanto il ritratto è stato dipinto a Firenze tra il 1664 e il 1670, gli anni in cui Thomas Baines accompagnava a Firenze il suo amico, ambasciatore inglese in città.

Quello indossato da Sir George Finch ha la stessa forma, ma mostra la variante di una mossa pieghettatura, che già annuncia la sua futura trasformazione in *jabot*, e può documentare una datazione di qualche anno più tarda. È rifinito tramite un'ampia balza di merletto di Fiandra che lo rende più elegante ed emblematico del ruolo pubblico rivestito da Finch in qualità di ambasciatore. Ambedue i colli, chiusi da grandi nappe sottostanti, illuminano abiti di panno nero, colore divenuto di uso comune, dapprima grazie all'influenza spagnola, dove era segno di rango e non di lutto e, a questa data, ampiamente accolto nei paesi d'oltralpe dal ceto borghese. Nel suo autoritratto del 1674 ritorneranno caratteri simili: l'abbinamento del bianco

Fig. 4 - Carlo Dolci, *Santa Cecilia*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

con il nero e un colletto di forma simile, ma divenuto assai semplice, per raccontare una variante adatta alla condizione sociale e, forse, il senso di malessere e disillusione del maturo artista. Dolci appoggia il suo sguardo attento anche su un abbigliamento assai diverso, ma altrettanto ricco di implicazioni: san Carlo Borromeo, lo strenuo promotore dei principi della Controriforma, è ritratto nel 1664 in abiti cardinalizi (fig. 3). Non priva di influssi laici, inutilmente sottoposta a numerosi decreti per limitarne il lusso, la veste ecclesiastica era fortemente controllata dalla corte papale, attraverso numerose regole che dovevano sottolineare, ad un tempo, la grande dignità della Chiesa e i suoi gradi gerarchici. Il grado cardinalizio è qui in primo piano evidenziato dalla berretta clericale romana, che nel '600 viene irrigidita da un cartone interno, con tre angoli (canti), che creano spigolature arcuate, riunite al centro in una piccola linguetta romboidale. San Carlo indossa la mozzetta di panno rosso, dal piccolo cappuccio, chiusa sul petto da coppie di bottoni distanziate tra loro, così simile a quella che Gian Lorenzo Bernini aveva, con altrettanta perizia, così magnificamente scolpito nel 1632 nel busto del Cardinale Scipione Borghese. La completa un piccolo collo trasparente molto in uso nel primo quarto del XVII secolo, non solo in ambito ecclesiastico, mentre dalle sottostanti maniche escono ampi rosoni a motivi geometrici di merletto a fuselli, assai simili a quelli dell'abito laico. Perfetto nella sua accurata plissettatura a zig zag è il camice sottostante. L'artista ama i dettagli e non rinuncia a far uscire dallo sfondo un bel ricamo in applicazione, con girali che si snodano in verticale, culminanti in un fiore[10].

Ma le trasformazioni cruciali di questi anni provengono dalle influenze francesi che testimoniano l'intensa competizione in fatto di moda tra Spagna

Fig. 5 - Carlo Dolci, *Ritratto di Claudia Felicita*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

e Francia e con essa anche la loro inimicizia politica. Le novità francesi cominciano a circolare in Europa già dal secondo quarto del XVII secolo, prima cioè di quel fenomeno straordinario che sarà la diffusione non solo della moda ma di una civiltà aristocratica, elaborato alla corte francese di Luigi XIV, che d'ora in avanti e per alcuni secoli, detterà legge su tutta l'Europa[11]. Sono molti gli elementi di cambiamento rivolti ad esprimere un' altra idea dell'abito e del corpo, maggiormente attenta alla linea naturale. Tutti, per i loro molteplici significati, meriterebbero un'attenta disamina, ma soffermiamoci su quelli documentati da Dolci, presenti nei soggetti a figura unica degli ultimi venticinque anni della sua attività. La scollatura, da spalla a spalla, è una delle novità dell'abito femminile di provenienza francese, che avvia ora e, per tutto il secolo successivo, ad un percorso di profonda ed inarrestabile trasformazione dell'abito femminile.

Nei primi decenni del XVII secolo appare impreziosita attraverso una balza piatta di merletto, ma Dolci ci documenta che, nel terzo quarto del '600, quella del merletto non è l'unica possibile rifinitura. Altrettanto eleganti sono i veli trasparenti, che offrono una soluzione meno rigida, più facilmente piegabile, oltre che abili abbinamenti cromatici. Accolti alla corte fiorentina già alla metà del secolo[12] sono documentati dalla *Santa Cecilia* di Dresda (fig. 4) eseguita nel 1670 circa per Cosimo III de' Medici o nel 1672-1675 da *Claudia Felicita arciduchessa d'Austria come Galla Placidia* (cat. n. 71; fig. 1). Con un'idea meno rigida dell'abito arrivano dalla Francia anche le maniche: ampie e strette al gomito lasciano in vista, a tre quarti, la camicia sottostante e soprattutto il braccio[13]. Quelle della veste di santa Cecilia sono caratterizzate da sottili strisce

di tagliate, mentre quelle di Claudia Felicita, ampie e di raso giallo, fanno intravedere quella sottostante in lino ricamata con un sottile motivo vegetale, evidenziato da piccolissime applicazioni metalliche, probabilmente di provenienza centro europea[14]. Nella magnifica *Salomè con la testa del Battista*, nella versione conservata in Inghilterra nelle Royal Collections (cat. n. 52), le nude spalle sono incorniciate da un tessuto operato al quale si aggiunge l'increspatura di un sottile velo. Qui l'artista rende conto anche della nuova struttura della gonna che tra gli anni venti e trenta del '600 vede tramontare *la faldiglia*[15] di ispirazione spagnola, sostituita dalla sovrapposizione di due gonne, una delle quali portata sollevata e ricomposta ai lati. Questi dettagli sono qui magnificamente evidenziati dall'accostamento cromatico e materico, che alla seta marezzata violacea abbina un pesante raso azzurrognolo, mentre dalle grandi maniche ne esce uno perlaceo. Invece nel bel ritratto, conservato a Vienna, di Claudia Felicita (fig. 5), ordinato nel 1672 da sua madre Anna de' Medici in vista del suo imminente matrimonio, la veste presenta un certo alleggerimento: le balze sovrapposte e arricciate decorano in modo più leggero le maniche strette al gomito e il punto di vita, più marcato grazie ad un corpetto irrigidito e concluso a punta sul davanti, crea un diverso allargamento della gonna sui fianchi. Carlo Dolci descrive tutto con grande precisione perché con grande attenzione osserva e questa minuziosa indagine sulle cose "diligente, pratica, paziente"[16] ben necessaria nella ritrattistica è altrettanto presente nelle ampie scene di carattere religioso di questo poeta "del raccoglimento, del tempo lento e silenzioso"[17].

Anche in una composizione complessa come quella della *Cena a casa del Fariseo* (cat. n. 40), in tutte le varie versioni, ma particolarmente in quella del 1649 in collezione privata, l'artista non perde di vista questa sua modalità: dall'evento, raccolto entro uno spazio angusto, tira fuori l'ignoto giovane. Lo rappresenta con una posa aggraziata e con lo sguardo rivolto verso l'esterno, lo veste con una sopravveste stretta in vita, dalle ampie pieghe di velluto liscio che cadono pesanti a metà coscia, si sofferma sulla manica violacea e sul manto in tinta, sulle calzebraghe rosse, sulle pianelle, dettagli che definiscono l'abito della quotidianità di qualcuno arrivato dalla strada, estraneo all'intensa teatralità della narrazione. Invece, non può sfuggire nell'*Adorazione dei Magi* del 1649, alla National Gallery di Londra (fig. 6), che la solennità della scena è accentuata da particolari preziosi e che una grande attenzione è dedicata alla lunga veste o toga con le maniche ampie e dai grandi risvolti, ripresa soprattutto dal Cigoli e dal Rosselli. Era stato l'indumento più importante di tutto il '500, segno di lusso e di potere, usato nelle circostanze pubbliche e nell'ufficialità. Il pittore non si limita a darci queste indicazioni di moda, ma arriva a documentare qui una variante del velluto eseguito con tecnica complessissima, per l'abbinamento di due lavorazioni non compatibili, già in uso nel Rinascimento: la superficie vellutata è ridotta ad un'elegante grafia di linee sottili che tracciano il disegno, lasciando grande spazio ad un fondo di teletta a trame lanciate di oro filato[18]. Altrettanto importante è la fodera di pelliccia, in questo caso ermellino, ma poteva essere di lince, il famoso lupo cerviero, o di martora, di volpe o di zibellino, testimonianze preziosissime degli opulenti scambi commerciali con la Russia[19]. In bella vista è il turbante orientale che immediatamente definisce il momento dell'arrivo. L'altro personaggio che viene da lontano è avvolto da un manto a ruota di broccato bianco con grandi fiori chiuso, da 12 file di alamari eseguiti con una passamaneria in filato metallico. Sotto indossa una casacca adatta per cavalcare, come indica la falda aperta sul retro e sui fianchi, decorata al collo e alle strette maniche da piccole ruches di lino[20]. È di seta bianca broccata, con il motivo di un stelo ondulato culminante in un fiore, disposto in verticale con andamento alternato verso destra e verso sinistra. Il disegno è più moderno rispetto ai tessuti usati nelle altre versioni: si tratta di un unico motivo, cromaticamentte isolato dal fondo e ripetuto per tutta la superficie, dove si risentono le influenze persiane, indiane, anatoliche, circolanti in Italia dalla metà del XVI secolo[21]. Il modulo decorativo si è ridimensionato nelle proporzioni, il motivo floreale è definito con più particolari possibili e mostra la tensione verso il naturalismo che nei tessuti si instaura verso il secondo decennio del secolo. Dunque oltre alle fogge l'artista è attento alle stoffe e ci racconta la sostanziale novità avvenuta nell'ambito tessile nel XVII secolo: la differenziazione tra tessuti d'arredo e di abbigliamento.

Fig. 6 - Carlo Dolci, *Adorazione dei Magi*, Londra, National Gallery

Per tutto il Rinascimento in Italia, come in gran parte d'Europa, la pittura documenta in modo esatto come le vesti maschili e femminili utilizzassero gli stessi materiali degli arredi, baldacchini, dossali dei troni, coperture di pareti, indicando che i due ambiti non sono ancora separati. Solo intorno al 1580, comincia a profilarsi una produzione differenziata sottoposta a due differenti spinte: i tessuti di abbigliamento, secondo un processo già moderno, sono i più legati al dinamismo accelerato della moda. Si creano stoffe più maneggevoli, apprestate sul telaio con più facilità, si utilizzano disegni a ridotte dimensioni, disposti su tutta la superficie, ripetuti costantemente variandone l'orientamento verso destra o verso sinistra o gli abbinamenti cromatici, facilitati dalle innovazioni tecniche. Quelli da arredo, legati ad una domanda più lenta e meno sottoposta alla necessità di cambiamento perdureranno più a lungo nelle tipologie e nell'impostazione decorativa e sono spesso memori delle soluzioni del secolo precedente. Rispetto a queste problematiche va ricordato che all'epoca del Dolci l'Italia aveva perduto l'egemonia politica ed economica e che la crisi nell'ambito manifatturiero era pienamente in atto già nell'ultimo quarto del XVI secolo.

La necessità di questi anni era quella di riconvertire le antiche e ineguagliabili manifatture, producendo nuovi tipi di tessuti, più adatti alle esigenze del mercato, fondamentalmente più semplici, come i rasi, gli ermesini o i taffetas[22]. L'artista ci dice comunque in modo puntuale che tale tendenza non escludeva le eccellenze produttive: è infatti documentato nelle *Nozze di Sara e Tobiolo* del 1649 un mantello di velluto cesellato, appoggiato su una spalla di Tobiolo, dove ad un caldo giallo si abbina elegantemente un rosso bordeaux. Indica una produzione di indiscutibile pregio, probabilmente

Fig. 7 - Carlo Dolci, *San Casimiro*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

per una clientela ristretta. Appare aggiornata al gusto barocco, lo stesso di tanti tessuti contemporanei meno costosi, caratterizzato dall'ingrandimento dei fiori, dei quali si cerca di dare più particolari possibili, dal movimento contrapposto dei rami e delle foglie, dagli effetti variabili di contrasto fra il fondo e il decoro. Questo materiale illustrato è fortemente connesso con le fogge e i manufatti del tempo, tuttavia sono presenti in Carlo Dolci, come in numerosi altri artisti, due modalità ricorrenti: insieme alla fedele riproduzione, appare l'interpretazione, la modificazione fantasiosa, l'ingrandimento o il ridimensionamento arbitrario dei moduli, talvolta le semplificazioni. Ne è un esempio il tessuto nell'*Angelo custode* di Budapest (cat. n. 12) che non trova corrispondenza nella produzione contemporanea. L'altra modalità è la ripetitività di motivi sui quali l'artista ritorna anche a distanza di tempo. Questo ha a che vedere con il modo con il quale i pittori si procuravano le indicazioni sulle complesse fogge degli abiti, o gli altrettanto complessi tessuti, per i quali era necessario avere a disposizione modelli su cui poter studiare particolari tanto vari. Si può capire che non sempre era possibile o forse non sempre era il caso[23]. Nella *Claudia Felicita come Galla Placidia* del 1672-1675 (cat. n. 71; fig. 1) il corpetto rigido, con il davanti ricamato da un grande motivo floreale in filato d'oro e d'argento, sarà ripreso, nel 1680, nel *San Casimiro* (fig. 7). Nelle due versioni indossa un manto simile di velluto amaranto ricamato in filato d'oro e d'argento a punto steso con simili motivi di fiori a sette petali e foglie, di gusto naturalistico. Allo stesso modo le stelle dorate ricamate a punto steso sull'abito azzurro della *Poesia* del 1648-1649 (cat. n. 31) sono riutilizzate nella veste di *San Nicola da Tolentino*, iniziato nel 1656 e concluso nel 1661.

Si potrebbe continuare a lungo nel rintracciare i mille particolari che queste opere racchiudono: hanno cose da raccontare anche i lini bianchi ricamati e i filet della *Madonna dei gigli* (cat. n. 30), o la fascia in sfilato che cinge la veste del giovane *David con la testa di Golia* (cat. n. 55), le piccole rifiniture di merletti a fuselli delle camicie, tutti così memori del Bronzino e dell'Allori. Possiamo anche perderci a confrontare le varianti che l'artista spesso propone, fino a scoprire che siamo difronte a un libro aperto su un'epoca. Ma non solo. Il contrasto tra la religiosità interiore e le forme esterne è un elemento di riflessione che l'opera di Carlo Dolci pone in modo più forte di altri artisti del suo tempo: è come se da questa piena esperienza della realtà l'artista riconoscesse in sé la capacità di estrapolare la potenza interiore dei suoi personaggi, offrendoci costantemente una meditazione fra l'aspetto naturale e quello soprannaturale, e dunque fra due tipi di bellezza.

[1] MARANGONI 1920, p. 448.

[2] I pantaloni sbuffanti all'inizio del XVII secolo sono ancora molto larghi ed imbottiti ma cominciano ad assumere progressivamente una linea più aderente ed allungata, arrivando verso il 1640 ad una forma tubolare fino al polpaccio. Cfr. COPPOLA 1995, p. 122; ORSI LANDINI 2011.

[3] KYBALOVA, HERBENOVA, LAMAROVA 1988, p. 163. Dette *legugillas* in Spagna, *fraises* in Francia, in Italia *lattughe* in quanto nel loro insieme evocano l'erbaggio, erano apparse verso il 1560 (BLACK, GARLAND 1988, p. 157) per arrivare verso il 1580 ad avere un raggio di circa 30 cm. Sono una trasformazione dell'arricciatura intorno al collo della camicia cinquecentesca, che si complica come in questo caso in vari strati, o si irrigidisce in incannucciature.

[4] ORSI LANDINI 2011, p. 29.

[5] Cfr. COPPOLA 1995.

[6] ORSI LANDINI 1998, p. 127.

[7] Il coletto cinquecentesco, nato in ambito militare spesso era eseguito in cuoio ma nel '500 se ne hanno esempi in tessuto pregiato. Qui è avvitato e crea un'ampia falda ed è, come di consueto, privo di manica. cfr. CARMIGNANI 2001, p. 52; LEVY PISETZKY 1978, pp. 247-248.

[8] Documenta una decorazione, diffusa inizialmente nelle zone orientali in particolare in Turchia (BERNIS 1962, p. 29) e da lì in Europa, caratteristica dell'allacciatura dell'abbigliamento maschile e militare, che fu definito *all'ungaresca*, termine utilizzato anche per le sopravesti femminili, mentre quelle infantili furono chiamate *ungarine*; cfr. CATALDI GALLO 1995, p. 75.

[9] CATALDI GALLO 1995, p. 77.

[10] I ricami in applicazione, cioè la tecnica di applicare su un tessuto di base pezzi ritagliati da altri tessuti, con e senza rilievi, profilandoli con un cordonetto di varie dimensioni anche in filato metallico, fu molto utilizzata nel corso del XVII perché adatta a ricoprire ampie superfici anche in modo veloce. Era indifferentemente usata per gli arredi dei palazzi e delle chiese, con molteplici varianti relative ai tessuti (velluti, rasi, telette d'oro) e, rispetto ad altre tipologie di ricami, rappresentava un modo più economico in grado di raggiungere un grande effetto finale. Cfr. CARMIGNANI 2005, pp. 152-156.

[11] Come ha osservato la DE MARLY 1987, p. 23 a darci un'idea di due mondi messi a confronto, l'austera solennità della Spagna rispetto all'eleganza infiocchettata e ricercata della Francia è l'arazzo eseguito nel 1660 su disegno di Charles Le Brun, con l'incontro all'isola dei Fagiani fra Filippo IV e Luigi XIV per la presentazione dell'Infanta Maria Teresa, futura regina di Francia (Ambasciata di Francia Madrid).

[12] Per gentile informazione di Lisa Goldenberg Stoppato, che qui ringrazio, si sa che un velo arricciato orna lo scollo della veste di Vittoria Della Rovere della cosiddetta serie aulica degli Uffizi (Inv. 1890, n. 2251), Si tratta di un'opera in *pendant* con il ritratto di Ferdinando II dei Medici, registrata nell'inventario della Guardaroba Granducale il 19 giugno del 1658 (ASFi, Guardaroba mediceo 585, c. 441 sinistra e destra, n. 419). Queste notizie sono state pubblicate da Lisa Goldenberg Stoppato nella scheda riguardante la copia del ritratto di Vittoria della Rovere nel catalogo della mostra fiorentina al Museo degli Argenti, *I gioielli dei Medici* 2003, pp. 160-161, n. 90.

[13] Cfr. VENTURELLI 1995.

[14] CARMIGNANI 2014, p. 175, fig. n. 5.

[15] Faldiglia dallo spagnolo faldilla-verdugado (inizialmente a forma di cono) sono termini che vanno ad indicare la sottogonna di cerchi in giunco o corde degradanti a foggia di campana che si applicava all'interno della gonna per tenerla gonfia. Nella Spagna di Filippo IV era richiesto alle dame un uso moderato, eccezione fatta per quelle della famiglia reale.

[16] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 336.

[17] DEL BRAVO 1963.

[18] Tra le varie versioni che l'artista ha realizzato analizziamo questa che è "The finest and most complex of Dolci's version of the subject" (BALDASSARI 2015, scheda 23, p. 106) e anche quella che indica caratteri più significativi dal nostro punto di vista. Trattasi di un velluto tagliato e operato con trame lanciate broccate e bouclè. Il fondo di queste stoffe era definito da un tessuto broccato di solito in oro visibile come contorno dei disegni resi con velluto in questo caso nero e rosso. La tecnica di lavorazione del broccato e del velluto non erano facilmente compatibili tra loro, in quanto il velluto era eseguito solo sul diritto mentre il broccaro solo sul rovescio. In questo caso sembra che il velluto sia arricciato da oro e argento buclè, piccoli anelli di oro filato sono sollevati nella parte centrale del motivo. Questa tecnica era già in auge nel XV secolo Cfr. CARMIGNANI 2010.

[19] Cfr. ORSI LANDINI 2009.

[20] LEVY PISETZKY 1978, p. 247.

[21] Cfr. BOCCHERINI 1993; CARMIGNANI 2005, pp. 124-131.

[22] DIGILIO 1993.

[23] A questo proposito è di fondamentale importanza il volume di MONNAS 2008.

Fig. 1 - Carlo Dolci, *Diogene con la lanterna* (part.), cat. n. 26

Carlo Dolci
e le presenze forestiere a Firenze

Elena Fumagalli

La lunga attività di Carlo Dolci, durata oltre un cinquantennio, coincise con una serie di significative presenze forestiere a Firenze, che segnarono l'ambiente artistico cittadino e determinarono, da parte della committenza, precise scelte in direzioni diverse, sotto il profilo stilistico, da quelle predominanti nella scuola locale. Almeno con alcune di tali personalità il Dolci ebbe un qualche rapporto, benché le notizie in nostro possesso non siano dettagliate.

Una "dipendenza dai soggetti etici e morali diffusi a Firenze da Salvator Rosa"[1] è stata notata a proposito del *Diogene con la lanterna* (cat. n. 26; fig. 1) della Galleria Palatina, che compare per la prima volta, con l'attribuzione al Dolci, in un elenco di quadri di proprietà del gran principe Ferdinando de' Medici ricordati a Palazzo Pitti nel 1698[2]. Durante il periodo trascorso a Firenze, dall'autunno 1640 al termine del 1648[3], il Rosa aveva affrontato più volte tematiche neostoiche, rappresentando per certo almeno due fatti tratti dalla vita del filosofo cinico, tramandata dalla biografia di Diogene Laerzio: l'*Incontro tra Diogene e Alessandro Magno* oggi ad Althorp House (che, in coppia con il *Cincinnato che ara*, decorava la sala del casino degli Orti Oricellari, residenza del principe cardinale Giovan Carlo de' Medici), e il *Paesaggio con Diogene che getta la scodella*, poi denominato "Selva dei filosofi", della Galleria Palatina (inv. 1912, n. 470, già in collezione Gerini insieme a un *Cratete che getta in mare delle monete*, oggi in una raccolta privata inglese)[4]. Anche il ritratto di Diogene – che ebbe una notevole diffusione in pittura, a cominciare dal famoso 'prototipo' di Ribera (1637, Dresda, Gemäldegalerie)[5] – fu oggetto di alcuni dipinti dell'artista napoletano, che forse volle autorappresentarsi in essi[6]. Un inventario del 1831 dei quadri di casa Bartolommei a Firenze, in via Lambertesca, ricorda, insieme ad opere del Dolci (la nota *Carità* oggi nella collezione della Banca Popolare di Vicenza e un *San Gerolamo* a mezza figura non identificato; in altre carte è ricordato il *Sant'Andrea apostolo* ora a Copenaghen, Statens Museum for Kunst), un "Diogene con lanterna dello Spagnoletto", che, in un elenco di poco più tardo, assume la paternità di Salvator Rosa[7]. Al di là della data assai avanzata del documento, è comunque interessante registrare la presenza, in una casa che doveva essere ben nota al Dolci, di una raffigurazione di Diogene con la lanterna – chiunque fosse il suo autore –, che è ragionevole considerare ivi presente *ab antiquo* e, perché no, una delle possibili fonti di ispirazione per Carlino.

Da quanto ci è stato tramandato, nella residenza fiorentina del Rosa alla Croce al Trebbio si riuniva un'accademia a cui parteciparono perlopiù letterati, poeti, scienziati (i cui membri erano dediti al 'teatro all'improvvisa' e alla lettura di componimenti sia di tono serio che burlesco, a tratti sconfinante nella volgarità), ma, benché non se ne abbia testimonianza esplicita, vi dovettero avere una qualche parte anche degli artisti. Il padrone di casa, infatti, non mancò di intrattenere rapporti con alcuni pittori fiorentini, primo fra tutti Lorenzo Lippi, come attestano sia diversi passi delle *Notizie* di Filippo Baldinucci, sia alcuni componimenti del poeta Antonio Malatesti, personalità prossima all'ambiente artistico cittadino. Nei versi di quest'ultimo compaiono anche i nomi del volterrano Baldassarre Franceschini e

di Giovan Battista Vanni[8], a testimonianza di una rete di relazioni difficile da ricostruire esattamente, data la labilità delle tracce rimaste, ma che certo ebbe importanza nella diffusione a Firenze di interessi e tematiche ruotanti intorno al pensiero neostoico, con le sue declinazioni sia filosofiche che cristiane[9], queste ultime particolarmente in linea con il profilo del Dolci tracciato da Baldinucci.

Il biografo ricorda, ad esempio, alcuni soggetti in tema dipinti dal Volterrano, tutti non pervenutici: "un Biante filosofo e Diogene" in casa di Alessandro Guadagni, un "Diogene con la lanterna" da Francesco Masetti, infine "un bel ritratto d'un Romito, d'un Biante e un Diogene" per Francesco Cordini, stretto sodale di Salvator Rosa[10]. La fortuna iconografica di Diogene, ritratto individualmente alla ricerca dell'uomo, con la lanterna in mano, è più che attestata in ambito fiorentino.

Il dipinto del Dolci oggi conservato alla Galleria Palatina si inserisce in questo contesto e al tempo stesso rappresenta un unicum all'interno del suo catalogo. Forse guidato da un prototipo, per andare incontro alla resa di un soggetto per lui eccezionale, seguendo quell'equazione "filosofia = povertà" sottolineata da Oreste Ferrari in un contributo pioneristico e ancora oggi fondamentale sull'iconografia dei filosofi antichi nella pittura italiana del Seicento[11], il pittore dipinse alcuni dettagli con rapidità d'esecuzione, usando tocchi di luce per evidenziarne la veridicità (le mani, il baluginio della fiamma della lanterna e il riverbero del bagliore). Il modo di raffigurare il volto del filosofo, la resa dei capelli e del pelo della pelliccia, appaiono invece in linea con lo stile di Dolci nel quinto decennio del secolo, che dovette eseguire la tela forse sulla scia di una condivisione di certi pensieri filosofici più profondi, o su precisa richiesta del committente dell'opera, finora non identificato.

Fig. 2 - Carlo Dolci, *San Domenico penitente* (part.), cat. n. 36

Fig. 3 - Salvator Rosa, *Paesaggio con arco roccioso*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Fig. 4 - Pietro da Cortona, *Morte di santa Maria Egiziaca*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Il nome di Salvator Rosa in rapporto a quello del Dolci è stato avanzato anche a proposito del *San Domenico penitente* della Galleria Palatina (inv. 1912, n. 406, cat. n. 36)[12], in cui l'arco roccioso sullo sfondo a sinistra (fig. 2) costituisce un elemento più volte impiegato dal pittore napoletano nelle sue ambientazioni naturalistiche, e si fa addirittura protagonista del piccolo *Paesaggio* (fig. 3) elencato nell'inventario in morte di Leopoldo de' Medici (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 1319). In questo caso, tuttavia, il paragone appare ben più generico: l'arco roccioso godeva a Firenze di una tradizione risalente fino al primo Cinquecento[13] e il "paesetto con malandrini" raffigurato al suo interno, sullo sfondo, niente ha a che vedere con la visione della natura di Rosa, mentre mi sembra richiamare, piuttosto, certi esiti di Andrea del Sarto (si confrontino le sagome degli alberi con quelle nel *Giuseppe che spiega i sogni del faraone* della Galleria Palatina).

Se negli anni quaranta si può dunque evidenziare qualche labile tangenza fra il Dolci e il Rosa,

Fig. 5 - Ciro Ferri, *La Vergine dona una catena d'oro a santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, Santa Maria Maddalena de' Pazzi

niente di simile può dirsi riguardo ad altre presenze forestiere che si avvicendarono a Firenze nello stesso momento e nei decenni successivi, anche perché la loro principale attività si svolse su un piano estraneo al pittore fiorentino, quello della grande decorazione. Il linguaggio di Carlino si era andato definendo, entro la metà del secolo, seguendo strade del tutto diverse rispetto al barocco introdotto alla corte medicea da Pietro da Cortona e, successivamente, dall'allievo Ciro Ferri, per poi essere rilanciato da Luca Giordano, che negli anni Ottanta rappresentò il vero continuatore dello stile del Berrettini.

Il soggiorno del Cortona a Firenze (maggio 1641-ottobre 1647, oltre a giugno-ottobre 1637) coincise esattamente con quello di Salvator Rosa, ma la sua attività e il suo rapporto con la città furono molto diversi. Impegnato dal granduca Ferdinando II de' Medici in un vasto progetto decorativo dell'appartamento di rappresentanza al piano nobile di Palazzo Pitti, e tuttavia sempre attento ai propri interessi lasciati a Roma, Pietro si tenne tutto sommato distante dall'ambiente artistico fiorentino e anche le sue relazioni con la committenza locale extra medicea non sono più di tanto documentate, a parte poche eccezioni.

È significativo che Carlo Dolci abbia preferito, sia pur per un episodio particolare della propria attività, trarre spunto dall'esempio offerto da Salvator Rosa piuttosto che dal Berrettini. Di quest'ultimo gli fu estranea anche la visione rigogliosa e vitale della natura, così come Pietro la espresse nell'*Età dell'oro* e nell'*Età dell'argento* della loggetta di Palazzo Pitti (attuale Sala della Stufa) e in dipinti quali la *Morte di santa Maria Egiziaca* della Galleria Palatina (inv. 1890, n. 572, fig. 4) – pervenuta a Cosimo III nel 1674 attraverso il fido amico e consigliere artistico Paolo Falconieri, ma da far risalire, come esecuzione, agli anni tra il 1637 e il 1641 circa[14] – o il *Ritorno di Agar da Abramo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), anch'esso già nelle collezioni medicee[15].

Il linguaggio importato a Firenze dal Cortona era condiviso dall'allievo Ciro Ferri, che nel 1659 giunse in città per completare la decorazione delle sale dei Pianeti lasciata interrotta dal maestro più di un decennio prima. A differenza di quest'ultimo, il Ferri si introdusse pienamente a corte (complice la mediazione del suo protettore Paolo Falconieri), al punto da poter essere considerato, fra gli anni Sessanta e Settanta, il pittore favorito di Cosimo III de' Medici. Direttore e maestro di disegno e pittura all'accademia granducale a Roma dal 1673 al 1686, nel 1674 fu incaricato di progettare la nuova cappella maggiore della chiesa delle monache carmelitane in Borgo Pinti, dedicata a Santa Maria Maddalena de' Pazzi, la prima e più importante commissione del nuovo Granduca. La decorazione

Fig. 6 - Luca Giordano, *La Vergine porge il Bambino a santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, Santa Maria Maddalena de' Pazzi

Fig. 7 - Luca Giordano, *Matrimonio mistico di santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, Santa Maria Maddalena de' Pazzi

pittorica di tale cappella, all'inizio degli anni Ottanta, segnò la fine della fortuna fiorentina del Ferri, decretata da una straordinaria *performance* di Luca Giordano, che fra l'aprile e il maggio 1685, in poche settimane, dipinse le due tele laterali per un terzo del prezzo richiesto da Ciro per la sua pala, realizzata in venti mesi e non senza aver dovuto rivedere la composizione[16].

La Vergine dona una catena d'oro a santa Maria Maddalena de' Pazzi (fig. 5) sull'altare centrale della cappella maggiore delle carmelitane, attesta la svolta in direzione classicista compiuta nel corso della propria carriera dall'allievo di Pietro da Cortona, che, su richiesta delle monache, dovette aggiungere nella parte superiore della composizione – in un primo momento pensata senza figure – un Cristo in gloria fra angeli un po' fiacco. Ben più vigoroso il linguaggio del Giordano (figg. 6-7), che in questa occasione si dimostrò ancora una volta il vero erede del Berrettini, imprimendo alle proprie composizioni un dinamismo vorticoso, una vivacità e un luminismo vibrante memori dell'opera di quest'ultimo.

Il successo del pittore partenopeo a Firenze fu dovuto anche e soprattutto alla capacità riconosciutagli di un'esecuzione straordinariamente rapida. Lo stesso Ciro Ferri – sempre più lento a

Fig. 8 - Carlo Dolci, *Apparizione della Madonna e della beata Solomea a san Ludovico di Tolosa* (part.), cat. n. 92

operare con il passare degli anni – temeva questo confronto, tanto da accompagnare l'invio della pala per Santa Maria Maddalena de' Pazzi con una lettera indirizzata al segretario granducale Apollonio Bassetti, pregandolo "ad essermi protettore, perché dubito assai mentre adesso in Firenze non piacciono altre pitture che quelle del signor Giordano, e meritatamente, stante il suo gran valore e sollecitudine con che le fa"[17].

Se la "maravigliosa speditezza" del Giordano fu fatale al Ferri, che di lì a poco venne da questi sostituito nell'apprezzamento di Cosimo III, ancor di più lo sarebbe stata al Dolci, che, all'opposto, si era "fatto conoscere maraviglioso" per la sua "pratica paziente"[18]. Stando a un noto episodio riportato da Filippo Baldinucci, il pittore fiorentino aveva appena compiuto "un bellissimo quadro di mezzane figure della visitazione de' Magi" e lo aveva inviato alla granduchessa Vittoria della Rovere, che lo lodò molto in sua presenza; subito dopo ella gli mostrò un'opera del Giordano – che ho proposto di identificare nella *Fuga in Egitto* oggi alla Galleria Palatina[19] –, dicendosi ammirata per essere stata eseguita "in tempo di brevissimi giorni". Secondo il biografo si trattava di lodare in ciascuno dei due artisti la principale virtù: "in Carlo l'impareggiabile diligenza; ed in Giordano la maravigliosa speditezza del pennello"[20]. Ma tanto sarebbe bastato perché il Dolci, sentendosi perdente nel confronto con il pittore napoletano, cadesse in uno stato di sconforto che lo avrebbe infine condotto alla morte (il racconto è ripreso, con qualche variante, nella vita di Luca Giordano scritta da Francesco Saverio Baldinucci)[21].

"Diligenza" e "speditezza" appaiono così gli estremi di due carriere molto diverse fra loro anche in termini di successo economico: sempre stando a Filippo Baldinucci, il Giordano, in occasione della visita all'atelier del Dolci, pur apprezzando il suo modo di dipingere, lo avrebbe messo in guardia circa il rischio di uno scarso guadagno ("Tutto mi piace, o Carlo; ma se tu seguiti a far così, dico, se tu impieghi tanto tempo a condurre tue opere, tanto è lontano, che io pensi, che tu sia per mettere insieme i cento cinquanta mila scudi, che ha procacciati a me il mio pennello, che io credo al certo, che tu ti morrai di fame"[22]).

Tornando alle tele della cappella maggiore di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, andrà osservato altresì come esse costituiscano due esiti molto distanti da quanto il Dolci stava elaborando in quel campo negli stessi anni, gli ultimi della sua attività. Nella grande pala d'altare (fig. 8, cat. n. 92) raffigurante il raro soggetto dell'*Apparizione della Madonna e della beata Solomea a san Ludovico di Tolosa* (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina), eseguita su commissione del canonico Bocchineri per la cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco a Prato, lo schema diagonale adottato da Carlino appare del tutto arcaico anche rispetto alle opere coeve dei pittori fiorentini – si pensi, ad esempio, al *San Luigi di Francia in atto che offre un banchetto ai poveri* realizzato da Simone Pignoni nel 1682 per la chiesa di Santa Felicita, composizione ricca e movimentata dai toni neoveneti, costruita con bella profondità di campo. Qui Dolci mi sembra riprendere piuttosto esempi di inizio Seicento, quali il *San Carlo Borromeo orante per la cessazione della peste* di Andrea Commodi, noto in più redazioni[23]. Forse non sarà un caso che le poche pale d'altare da lui dipinte erano tutte destinate a chiese non fiorentine, ma di centri limitrofi, in primis Prato.

[1] BALDASSARI 1995, pp. 79, 81, cat. n. 46. Su questo tema, per gli anni che qui interessano, cfr. anche LANGDON 2011, pp. 1-4.

[2] Cfr. cat. n. 26.

[3] Sul soggiorno fiorentino del Rosa si vedano LANGDON 1974; FUMAGALLI 2007, pp. 38-75; CONTE 2014, pp. 95-170; VOLPI 2014, pp. 105-234.

[4] Su questi dipinti cfr. ora da ultimo VOLPI 2014, pp. 433-435, schede 89, 91; pp. 438-439, schede 95-96.

[5] SPINOSA 2003, cat. A 177. Una copia del *Diogene* di Ribera si trovava in collezione Feroni (*La Collezione Feroni* 1998, p. 131, n. 102). In generale, sull'iconografia dei filosofi antichi nel Seicento, resta capitale il contributo di FERRARI 1986. In particolare sull'iconografia di Diogene si veda l'excursus di SALOMÉ 2005.

[6] È quanto sostiene VOLPI 2014, cat. n. 81, pp. 427-428; scheda 117, p. 450; scheda 145, p. 468.

[7] ASFi, Bartolomei 289, cc. n.n. La segnatura archivistica è in BALDASSARI 2015, p. 166. Nell'inventario del 1831 del palazzo Bartolommei di via Lambertesca è ricordato un "Diogene con lanterna dello Spagnoletto" (da segnalare anche un "Diogene con altre figure del Caravaggio"), che in un elenco degli stessi quadri datato 1840-1859 diventa "n. 39 Salvator Rosa Ritratto di Diogene con la lanterna in mano" (riferimento confermato in un altro elenco ancora successivo, 1859-1869).

[8] STRUHAL 2008, p. 364.

[9] CONTE 2009, pp. 208 e segg.; PIZZORUSSO 2014, pp. 70-74.

[10] BALDINUCCI 1682-1728, ed. 1974-1975, V, pp. 158, 177, 178. Cfr. anche FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 366-367, nn. OP 93-95.

[11] FERRARI 1986, pp. 106-107.

[12] BALDASSARI 2015, p. 178, scheda 82.

[13] MEIJER 2004.

[14] M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 285, scheda 461.

[15] R. Contini, in *Una gloria europea* 2010, pp. 122-123, scheda, con bibl. precedente.

[16] Su questa vicenda basti qui richiamare GOLDBERG 1983, capitolo IX; PACINI 1997 e 2005, pp. 163-170; FUMAGALLI 2007, pp. 88-92.

[17] ASFi, MdP 3950, Roma, 29 settembre 1684: cfr. LANKHEIT 1962, p. 291, doc. 407.

[18] L'elogio della "pazientissima pratica di operare in pittura" di Dolci è in BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 336-338.

[19] FUMAGALLI 2007, pp. 84, 132 nota 238. Concorda BALDASSARI 2015, p. 55 nota 84.

[20] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 359.

[21] BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, pp. 353-354.

[22] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 358.

[23] PAPI 1994, pp. 90-91, scheda 21 e S. Bellesi, in *Luce e Ombra* 2005, pp. 24-25, scheda 8.

Fig. 1 - Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Autoritratto,* Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano

"... quantunque essi camminino per vie diverse...": Carlo Dolci e Sassoferrato

Silvia Blasio

È difficile, nell'arte italiana del Seicento, trovare due pittori tanto frequentemente uniti nelle citazioni della storiografia e nella letteratura artistica quanto lo furono il fiorentino Carlo Dolci e Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, dal nome della cittadina dell'entroterra anconitano che porta questo nome. I due artisti furono quasi coetanei – Dolci era di sette anni più giovane – e morirono a distanza di due anni l'uno dall'altro, nel 1685 e nel 1687; il momento di più intensa attività ruotò dunque per entrambi intorno alla metà del secolo, Dolci a Firenze e Sassoferrato a Roma, in anni in cui, in occasione del Giubileo del 1650, la richiesta di immagini sacre raggiunse il suo apice. Per quanto possiamo saperne non si conobbero, visto che Dolci, tranne che in una sola occasione, non perse mai di vista "le mura di Firenze, per non dir la cupola e' l campanile"[1], mentre Sassoferrato, in base alle poche notizie di cui disponiamo, si spostava lungo un itinerario comprendente le Marche, Perugia, richiamato dalla gran quantità di opere di Perugino e Raffaello ancora là presenti, e Roma, forse Venezia, ma mai Firenze. È possibile tuttavia che Dolci avesse avuto l'occasione di conoscere qualcosa del pittore marchigiano, o per lo meno di essere informato della sua esistenza, visto che l'*Autoritratto* del Salvi entrò nella Galleria degli Uffizi nel 1682 (fig. 1) come dono del cardinale Flavio Chigi a Cosimo III[2], in un momento in cui Dolci era ancora in vita e aveva legami profondi con il granduca; nelle collezioni fiorentine però è presente una sola *Madonna* del Sassoferrato, oggi nel Corridoio vasariano e proveniente da Palazzo Pitti, di cui non si hanno notizie anteriormente al 1792[3]. Per contro non è possibile stabilire se Sassoferrato avesse visto opere di Dolci, poco rappresentato nelle collezioni romane; tra i pochissimi elementi che accomunano i due personaggi, il fatto che entrambi copiarono, con procedimento affatto diverso, un testo esemplare per la devozione come l'*Annunciazione* della chiesa fiorentina della Santissima Annunziata[4]. L'aver utilizzato tale fonte iconografica costituisce tuttavia un legame poco significativo tra i due, poiché l'immagine tardo-trecentesca era conosciutissima e da sempre copiata[5], tanto da essere inserita nel 1657 nell'*Atlas Marianus* del teologo e predicatore tedesco Wilhelm Gumppenberg, un libro accolto con grande entusiasmo in tutta l'Europa cattolica che raccoglieva i ventuno dipinti più venerati raffiguranti la Vergine[6]. Sono rari infine e di poca importanza – a dimostrazione del fatto che pur amando gli stessi soggetti Dolci e Sassoferrato sono comunque sempre apparsi profondamente diversi negli esiti stilistici –, i casi in cui si sono verificate in passato confusioni attributive: una *Mater Dolorosa* del Lithuanian Museum of Art di Vilnius figura come di Sassoferrato nella guida del museo, ed è invece opera di Carlo Dolci tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo[7], mentre nella Galleria Nazionale di Palazzo Corsini a Roma una copia dalla *Madonna in gloria* di Dolci della Stanford University, limitata alla sola testa, reca il riferimento a "scuola del Sassoferrato"[8]. A fronte di ciò, sembra che nessuna opera di Sassoferrato sia mai stata attribuita erroneamente a Carlo Dolci.

Fig. 2 - Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Cristo sotto la croce,* Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Prima ancora che per le somiglianze riscontrabili nella gamma dei temi religiosi prediletti dai due pittori, l'indissolubile connubio ha preso forma principalmente a causa della difficoltà di reperire notizie e quindi di costruire una circostanziata biografia di Giovan Battista Salvi, un artista che, a dispetto del successo delle sue opere e della conseguente gran quantità di dipinti eseguiti per committenti di rango, non ha beneficiato dell'attenzione degli storiografi contemporanei ed è stato così privato della sua personalità storica, di cui si salvano a tutt'oggi solo alcuni frammenti e poche certezze sepolte da un accumulo di informazioni errate[9]. Dato sicuro, acquisito dagli studi recenti, è il fatto che il Salvi a diciannove anni dimorava già in Roma e studiava in casa di Domenichino in piazza dei Signori, nella parrocchia dei Santi Vincenzo e Anastasio, proprio quando, nel 1629, il pittore bolognese consegnava la pala con la *Madonna e i santi Petronio e Giovanni Evangelista* alla chiesa romana della sua 'nazione' dedicata ai due santi[10]; la purezza idealizzata delle forme e lo splendore smaltato e compatto del rosso e del blu lapislazzuli propri di questo dipinto che Alessandro Algardi disprezzò come "un'invenzione vecchia e stracca usata da Francia e da Gio. Belino"[11] dovettero imprimersi con forza nella mente del giovane Sassoferrato, alimentando le tendenze arcaizzanti della sua arte e la sua ricerca di preziosità minerale della materia pittorica. Subito dopo questo esordio documentato, le tracce romane di Sassoferrato si

Fig. 3 - Guido Reni, *Madonna della sedia,* Madrid, Museo del Prado

perdono e il pittore ricompare a Perugia con una data, il 1639, visibile sulla copia del *Trasporto di Cristo* di Raffaello, dipinta per la chiesa di San Pietro[12], e poi di nuovo a Roma nel 1641, anno in cui esegue la tela in San Francesco di Paola, dove rimase probabilmente sino alla morte[13]. Il contesto romano-bolognese offriva a Sassoferrato sia il modello del realismo ideale di Domenichino per l'interpretazione della storia sacra a più figure (fig. 2), per esempio nel *Cristo portacroce* ispirato da una fonte iconografica priva di pretese di un allievo di Ludovico Carracci[14], sia la frontalità iconica di una figura isolata, scolpita in una materia cromatica splendente e incorruttibile, eppure di profonda tenerezza, come nella *Madonna della sedia* di Guido Reni (fig. 3), la cui aulica fonte è la *Madonna di Bruges* di Michelangelo[15].

A rendere parziale giustizia al Salvi giunge almeno la testimonianza di una rarissima fonte coeva, le *Pitture più notabili nelle chiese più riguardevoli di Roma, per facilitare la coriosità dei Forestieri*, scritte nel 1677 da Pietro De' Sebastiani[16], un autore noto a Julius von Schlosser, ma in seguito completamente dimenticato fino ad oggi. In questo minuscolo libretto, in linea di massima un compendio dello *Studio di pittura* di Filippo Titi ad uso dei viaggiatori stranieri, si incontra per la prima volta un Sassoferrato in carne ed ossa, vivente e attivo nella realtà che lo circonda, con una rivelazione: l'artista veste "l'habito Terziario di San Francesco d'Assisi" e nella bottega situata nel rione Monti "pinge per lo più Imagini della Vergine con tal devozione, e vaghezza, che non ha pari, e le sue Opere sono già in mano de molti Principi grandi, più per la devozione, che per l'arte"[17].

La cospicua storiografia relativa a Dolci, cui Filippo Baldinucci, suo intimo amico ed estimatore, ha dedicato una lunga e circostanziata biografia, e il privilegio di aver lavorato a lungo per i Medici, le cui commissioni sono sempre ampiamente documentate[18], sono un dato di fatto a fronte del silenzio che ha circondato a lungo il Salvi. Proprio all'interno della faticosa ricerca di notizie sul pittore, sollecitata da Luigi Lanzi, che trapela dalla corrispondenza tra vari eruditi e collezionisti settecenteschi come il conte Gian Giacomo Carrara, Luigi Crespi, Giampiero Zanotti e Giovanni Gaetano Bottari[19], si affaccia per la prima volta il paragone tra Sassoferrato e Dolci: nel contesto di queste indagini Bottari scrive infatti nel 1766 al pittore romano Giovan Battista Ponfredi che "la bella e delicata" tavola di Santa Sabina a Roma – una delle opere più famose del Salvi –, è "sullo stile del

Correggio e di Carlin Dolci"[20]. Un anno dopo, all'esposizione del 1767 nel chiostro della Santissima Annunziata, accanto alla *Poesia* di Carlo Dolci viene esposta una *Madonna* del Sassoferrato di proprietà Rinuccini[21], collezionisti e committenti di Carlo Dolci dai tempi del marchese Pier Francesco.

Lanzi conosceva bene le opere del marchigiano, molte delle quali a quel tempo conservate ancora a Sassoferrato presso gli eredi, come già dimostra il *Viaggio del 1783*[22], ma brancolava nel buio riguardo ai contorni della personalità storica di colui che paragona a un "fiammingo moderno"[23]; parallelamente in quegli anni si stava documentando rispetto ai più importanti pittori fiorentini per intraprendere l'opera di risistemazione della Galleria degli Uffizi, ove Dolci era ben rappresentato, in vista del bicentenario della fondazione nel 1782[24]. Sulla base dei pochi dati raccolti sul Salvi e della conoscenza diretta delle opere di Dolci, il confronto prenderà forma dieci anni dopo nella prima edizione della *Storia pittorica* e poi nell'edizione definitiva del 1809, allorché Lanzi imposta definitivamente il profilo dei due artisti attraverso il metodo della comparazione: "il Dolci nella scuola fiorentina è ciò che il Sassoferrato è nella romana. L'uno e l'altro, senza essere grand'inventori, riuscirono pregiatissimi per le Madonne e per altre piccole pitture salite oggidì a gran prezzo, perché i signori potenti, desiderosi d'avere a' loro ginocchiatoi qualche immagine preziosa insieme e devota, fanno spesso ricerca di questi due: quantunque essi camminino per vie diverse, come a suo luogo vedremo"[25]. La promessa di sottolineare le divergenze stilistiche tra i due viene mantenuta infatti nelle note sul Sassoferrato, laddove afferma che "questi lo supera nella bellezza delle Madonne, ma nella finezza del pennello è vinto dal Dolci. Il gusto è dissimile, avendolo formato il Salvi su di altri esemplari (…) Il suo dipingere è di pennello pieno, vago di colorito, rilevato da bel chiaroscuro, ma nelle tinte locali un po' duretto"[26].

In un contesto diverso da quello della storiografia artistica il binomio Sassoferrato Dolci sembra essersi già accreditato: nelle *Majerane* del librettista e scrittore lombardo Giuseppe Carpani, scritte nel 1818, in particolare nell'accesa invettiva "contro i giovani alemanni raccoltisi in Roma" "adoratori del quattrocento", cioè i puristi e i nazareni, Dolci e Sassoferrato sono il vertice di una sorta di ideale genealogia italiana della pittura religiosa: "Sono forse men sante o men devote di quelle del Perugino, del Giotto, del da Fiesole, le Madonne di Raffaello e del Correggio? (…) Così dicasi di quelle del Guido, del Sassoferrato, del Dolce (…)"[27].

L'analogia di contenuti stabilita da Lanzi tra i due maestri viene ripresa nella letteratura artistica successiva senza però la sua penetrante e sottile capacità di distinzione delle particolarità stilistiche. Amico Ricci fa propri i concetti lanziani, e prima ancora di Baldinucci, di "squisita diligenza" e "pietosi affetti" riferiti al fiorentino e procede ad un'esaltazione retorica del suo conterraneo[28], pur aggiungendo molte notizie utili e riportando, per rafforzare la sua perorazione, il giudizio negativo di una viaggiatrice inglese di cui non fa il nome, letto in un diario del 1826: "Salvi è un gran ritrattista di Madonne, ma va copiando ora Guido, ora Carlo Dolci, e copia debolmente; il suo pennello fallisce per debolezza, ed insipidità"[29]. In contrapposizione con il crescente interesse presso i collezionisti, spicca l'avversione mostrata nel 1858 da Elisabeth Rigby, moglie di Sir Charles Eastlake, per il genere di pittura rappresentato dai due artisti, questa volta bersaglio entrambi di una categorica condanna: "Modern Florentines are so degenerate that they think far more of a Carlo Dolci, or a Sassoferrato than they do of their really great masters"[30].

È interessante notare invece come nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt, la guida al "godimento dell'arte italiana" la cui edizione originale è del 1855 – un libro che fu in grado di condizionare il gusto del pubblico per buona parte del XIX secolo –, i nomi dei due artisti si rincorrano nel medesimo giro di pagine dedicato alla definizione di un "genere a parte" della pittura italiana seicentesca, ovvero la rappresentazione di "mezze figure sentimentali"[31]. Nel testo essi vengono trattati separatamente, benché l'autore li coinvolga in una specie di confronto sottinteso che si fa esplicito solo nella frase finale; "queste singole figure esprimenti languori celesti o divine sofferenze incominciano con Pietro Perugino e con i suddetti milanesi e si diffondono di tanto in tanto nell'arte. Bisogna confrontarle

Fig. 4 - Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Madonna addolorata,* Cesena, Pinacoteca comunale

Fig. 5 - Carlo Dolci, *Madonna addolorata,* Tokyo, National Museum of Western Art, già Londra, Trafalgar Galleries

con quelle di Carlo Dolci per poterne apprezzare il vero valore"[32] . Dolci e Sassoferrato sembrano appartenere, secondo la visione profondamente soggettiva del grande storico tedesco formatosi nell'atmosfera romantica e idealistica del primo Ottocento, ad una medesima linea espressiva che affiora talvolta nell'arte italiana, ma mai con la determinazione di una scelta esclusiva come nel loro caso. L'enfasi crescente utilizzata per descrivere l'arte di Dolci – la sua "leziosaggine", "le sue espressioni di devozione convenzionale accompagnate da teste pencolanti ed occhi stravolti", le "sue ombre nere", la "levigatezza delle parti illuminate", gli "atteggiamenti esageratamente eleganti delle sue mani", ma infine "il suo sviluppatissimo senso del bello e la grande diligenza nell'esecuzione"[33] – fa riscontro ai toni più moderati riservati a Sassoferrato due pagine dopo: "Non è senza ragione che si ritorna a guardare con piacere i quadri del Sassoferrato: le sue Madonne soavi e belle e coscienziosamente dipinte posseggono tutte un cuore materno, e grazie ad esso non si bada alla mancanza d'una vita più elevata e d'una comprensione artistica più profonda (…) Madonne oranti senza Bambino, con lo sguardo umilmente abbassato, prive di quel sentimentalismo estatico per cui il Sassoferrato resta profondamente diverso dagli altri artisti, come per es. da Carlo Dolci"[34].

Nella letteratura inglese del secondo Ottocento, in particolare nei romanzi di Samuel Butler e di Thomas Hardy che mettono sotto accusa l'ipocrisia dell'epoca vittoriana, Dolci e Sassoferrato appaiono uniti per il sentimento di pietà religiosa che le loro opere, come moderne icone, hanno il potere di sollecitare: così in *The Way of All Flesh* di Butler, scritto tra il 1873 e il 1884 e pubblicato postumo, una *Madonna* di Sassoferrato e una *Maddalena* di Carlo Dolci sono strumenti per indurre alla preghiera – "when Theobald had finished reading we all knelt down and the Carlo Dolci and the Sassoferrato looked down upon a sea of upturned backs, as we buried our faces in our chairs"[35]–; la descrizione della *Vergine* del Salvi, "with a blue hood over her head which threw it half in the

shadow", sembra corrispondere alla *Mater dolorosa*, un'invenzione del pittore per la quale non è stata individuata una fonte iconografica precisa (Cesena, Pinacoteca comunale, inv. 33, fig. 4), e un tema trattato anche da Dolci (Tokyo, National Museum of Western Art, già Londra, Trafalgar Galleries, fig. 5). Per entrambi poté agire come stimolo immaginativo il modello dell'*Addolorata a mani giunte* di Tiziano (Madrid, Museo del Prado), dipinta su un materiale antico e pregiato come il marmo per l'imperatore Carlo V, che la portò con sé nel suo ritiro di Yuste per la propria devozione personale[36].

Infine in *Jude the Obscure* di Hardy, del 1895 il protagonista, visitando la galleria di dipinti di Wardour Castle, assume un'espressione sempre più assorta e devota – "reverent and abstracted"[37] – al cospetto dei quadri di vari pittori italiani tra cui Andrea del Sarto, Guido Reni, Sassoferrato e Carlo Dolci[38].

Nella letteratura i due artisti divengono insieme anche testimoni del gusto fuori moda dei collezionisti americani dell'Ottocento, ormai conquistati dai cosiddetti "primitivi". Questo particolare clima e la formazione di un nuovo gusto sono interpretati per esempio da Edith Wharton nel suo racconto intitolato *False Dawn,* scritto nel 1923: "How was an American gentleman (…) how was he to guess that whenever he stood rapt before a Sassoferrato or a Carlo Dolce one of those unknown treasures lurked near by under dust and cobwebs?"[39].

Sul versante di quel collezionismo da cui traggono ispirazione le ricostruzioni letterarie si trova conferma del fatto che opere di Dolci e Sassoferrato erano ricercate dagli appassionati d'arte come immagini di forte impatto emozionale, capaci di suscitare sentimenti di devozione: nella collezione del barone James de Rothschild (1762-1868), principalmente dedicata a quadri francesi e olandesi, vi era una sezione di arte italiana composta esclusivamente da dipinti devozionali eseguiti dai maggiori esponenti della pittura religiosa, da Andrea del Sarto a Luini a Carlo Dolci e Sassoferrato[40], secondo la linea già indicata da Burckardt. Tra i dipinti di Dolci appartenuti ai Rothschild vi sono un *Angelo annunciante* e una *Vergine annunciata* documentati nella collezione dopo la metà dell'Ottocento[41] dove rimasero fino a quando, all'inizio del secolo successivo, furono donati al Louvre; là ora sono esposti nella stessa sala in cui si vedono anche i sei spettacolari dipinti di Sassoferrato confluiti nel museo francese da diverse provenienze[42].

Un destino comune lega infine i due pittori anche nella cattiva sorte, secondo il giudizio di un detrattore moderno di Sassoferrato come Giuseppe Delogu: "Fratello spirituale del Dolci perseguì un suo modello di bellezza ideale servendolo fedele fino alla monotonia; freddo, sospiroso e sentimentale, sembra un meticoloso miniaturista perduto e statico nel rapinoso corso della pittura secentesca"[43].

Sul piano dell'impatto devozionale legato soprattutto alla specializzazione di entrambi nel dipingere quadri con personaggi sacri a mezza o tre quarti di figura "con il suggello di una materia preziosa (…) propria delle antiche icone"[44], sembra dunque che Dolci e Sassoferato abbiano proceduto affiancati nella storiografia e nel collezionismo. In questa direzione si pongono anche le osservazioni di Ann Tzeuschler Lurie, che alla fine degli anni Sessanta ha dedicato il primo studio specialistico ad alcuni temi comuni ai due pittori visti come creatori di un tipo di immagine ripetuta da loro stessi e soprattutto dopo di loro all'infinito, punto focale della liturgia o oggetto di devozione privata[45]. La studiosa appoggiava la sua ricerca sui contenuti religiosi al recente, cospicuo articolo di Günther Heinz[46] concentrato sulla figura di Dolci e sulla possibilità di identificare in lui il *christianus pictor*, così come fu definito da Gabriele Paleotti[47], nonché sulla preparazione mentale alla contemplazione del divino insegnata da Ignazio di Loyola negli *Esercizi spirituali.*

Se Charles McCorquodale, in un momento in cui l'arte di Sassoferrato aveva ancora ricevuto poca attenzione dagli studi moderni[48] escludeva categoricamente la possibilità di un confronto tra i due artisti, vedendo il Salvi solo come copista di Perugino e Raffaello, lo studioso al contempo impostava il problema in modo nuovo, contrapponendo il contesto classicista in cui Sassoferrato va collocato a quello del barocco fiorentino proprio di Dolci, e rigettando giustamente l'idea di un movimento anticipatore dei preraffaelliti di cui i due pittori sarebbero stati protagonisti[49]. Come si è detto all'inizio, ora che è

Fig. 6 - Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Ritratto del cardinale Cesare Facchinetti,* Windsor Castle, Royal Library

Fig. 7 - Carlo Dolci, *Ritratto di Jacopo Vignali (?),* Londra, The British Museum

più definito l'ambiente in cui nacque l'arcaismo di Sassoferrato[50], il divario stilistico che lo distanzia da Dolci è un dato acquisito: quest'ultimo persegue con ostinazione la linea purista fiorentina per la quale il rinnovamento andava cercato attraverso un'indagine retrospettiva sulla propria tradizione, o lingua materna, e sull'esempio di pittori e scultori contemporanei, come dimostra ampiamente l'accurata indagine filologica condotta in questo catalogo da Sandro Bellesi; in questa linea, che prende forma negli anni quaranta soprattutto con Lorenzo Lippi[51], non sembra esserci spazio, se non occasionalmente, per la cultura multiforme, più universale e diffusa e latamente raffaellesca, che è alla base dell'arte devota del Salvi e che lo ha reso ai nostri occhi più familiare e accostante[52]. Per contrasto, è giusto rilevare, come ha mirabilmente scritto Mina Gregori, per la quale è probabile che Dolci conoscesse l'opera di Sassoferrato "il carattere strettamente soggettivo della pittura del fiorentino, il dramma barocco della partitura chiaroscurale, la partecipazione quasi viscerale e visionaria con cui egli eseguì le opere apparentemente più impersonali e destinate ad essere venerate come oggetti di devozione[53]. Essi "camminano", insomma, per vie diverse come i critici più avveduti da Lanzi in poi non avevano mai omesso di rimarcare.

Se le differenze sono chiarite, non mancano tuttavia le analogie, a dimostrare che il binomio Dolci Sassoferrato non è un'invenzione della critica, ma si fonda su un approccio basato sulla propria personale religiosità, comprovata dall'appartenenza ad associazioni pie, e su un metodo di lavoro per molti aspetti confrontabile. Entrambi i pittori, da laici, vissero infatti la fede in prima persona: Dolci era membro della compagnia di San Benedetto Bianco[54], Sassoferrato apparteneva all'ordine francescano secolare e ciò evidentemente comportava una particolare disciplina nell'affrontare il tema sacro che nel caso del Salvi poté determinare la semplicità apparente delle sue immagini, forse esito di visualizzazioni

Fig. 8 - Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Matrimonio mistico di santa Caterina,* dipinto, Londra, Wallace Collection

Fig. 9 - Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, Windsor Castle, Royal Library

tratte dalle *Meditationes* francescane del XIV secolo[55] e, come per Dolci in modo diverso, la scelta dei modelli da riprodurre, indifferentemente antichi e moderni. La costruzione delle immagini a mezza figura avviene nei due artisti in modo simile, con la massima concretezza realistica del personaggio sacro, mirante a stimolare la meditazione attraverso l'osservazione ravvicinata che permette anche di apprezzare la capacità di accarezzare la realtà delle superfici e lo splendore della materia pittorica, intesa come omaggio a Dio, contrapposta all'indefinitezza e irrealtà dello spazio circostante.

Il concetto di ripetizione delle immagini, e della variazione sul tema, che non è solo carenza nell'invenzione, si lega fortemente al paradigma di Raffaello, il primo artista dell'età moderna a porsi questo problema nell'arte sacra[56]. Per questo aspetto occorre ancora approfondire anche il rapporto dei due artisti con Scipione Pulzone e con il ruolo che questi ebbe nell'ambito del rilancio del culto delle immagini sacre[57]; l'artista fu sicuramente un modello per la ritrattistica di Sassoferrato, che guardò anche alle sue Madonne col Bambino a mezza figura[58]; ma ciò fu possibile anche a Dolci perché bisogna ricordare che Pulzone eseguì per Ferdinando dei Medici non solo ritratti ma anche varie opere a carattere devoto tra cui un *Cristo porta croce e* una *Madonna con Bambino, San Giovanni e Sant'Anna* che il granduca fece trasferire a Firenze dalla sua residenza romana[59].

Fig. 10 - Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Giuditta,* Perugia, San Pietro

Fig. 11 - Carlo Dolci, *David con la testa di Golia,* Boston, Museum of Fine Arts

Sul piano più specifico del processo creativo è da sottolineare la comune attenzione alla resa fisiognomica, anche nei quadri sacri, che fa di Dolci e Sassoferrato due grandi specialisti del ritratto, e lo studio del naturale attraverso il disegno, secondo modalità che non corrispondono a quelle dei contemporanei fiorentini e romani[60]. Dopo la pubblicazione del nucleo di disegni di Sassoferrato nella Royal Library di Windsor[61], è apparso chiaro quanto questo pittore lavorasse strenuamente sul modello vero con un segno nitido e asciutto, capace di catturare con pochi tratti la personalità del ritrattato, in numerosi studi di giovani, gentiluomini, prelati e giovinette non finalizzati ad una traduzione pittorica. Nel *Ritratto del cardinal Facchinetti,* classico e reale insieme[62] (Windsor Castle, Royal Library, fig. 6), l'artista usando i pastelli colorati definisce con segno continuo l'ovale del volto impassibile e ferma lucidamente il suo sguardo freddo; a confronto nel *Ritratto di Jacopo Vignali (?)* al British Museum[63] (fig. 7), equiparabile all'altro per intensità espressiva, Carlo Dolci ricerca effetti di morbidezza epidermica e tenui passaggi luminosi con l'impiego della tecnica tipicamente fiorentina delle due matite.

Sia Dolci sia Sassoferrato sembrano fare completamente a meno della fase di ricerca mentale che si riversa velocemente negli schizzi[64], ma preparano con precisione estrema la forma direttamente sulla carta, in modo spesso talmente corrispondente alla traduzione pittorica da sembrare quasi dei *d'après.* In molti dipinti del Salvi di maggiore impegno compositivo le figure sono studiate una per una nel disegno, e poi riunite in uno studio complessivo, come nel caso della celebre *Madonna del Rosario* di Santa Sabina[65], e conservano questa sorta di isolamento anche nell'opera finita, con risultati paragonabili a

quanto avviene nelle storie a più figure di Dolci, una ragione per la quale di entrambi si è messo in evidenza la scarsa propensione, o il disinteresse, per l'orchestrazione di scene complesse e articolate. In qualche caso, come in uno dei suoi capolavori come il *Matrimonio mistico di santa Caterina* della Wallace Collection (fig. 8), la cui invenzione non sembra dipendere da altri, Sassoferrato ha eseguito uno studio preparatorio complessivo totalmente corrispondente alla versione dipinta (fig. 9)[66].

Con esiti molto diversi, per Dolci in accordo con il tono delle sue estasi tormentate e dunque ispirato alla natura orrida di Salvator Rosa, per Sassoferrato in armonia con l'assenza di contrasti e conflitti interiori consoni ad una visione equilibrata e serena come quella di Claude Lorrain, talvolta nei dipinti dei due si affaccia il paesaggio[67]. Risolto diversamente, secondo la divergente sensibilità pittorica dei due artisti, un brano di natura fa da sfondo a due figure dell'Antico Testamento per una volta simili anche per temperatura sentimentale: la *Giuditta* del Salvi (fig. 10), dipinta per la chiesa di San Pietro a Perugia mostra la classica semplicità di una colonna dorica in pieno sole scolpita in pietra dura preziosamente colorata e il *David* di Carlo Dolci (fig. 11), delicatamente ombreggiato, commissionato da Pier Francesco Rinuccini, è raffinatissimo nei dettagli del suo costume come la borsa di pelliccia maculata[68], ma entrambi guardano immobili l'osservatore con lo stesso pacato sorriso, come due giovani fratelli a malapena consapevoli della loro eroica impresa.

[1] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 353.

[2] Si veda da ultimo S. Blasio, in *Perugino e Raffaello* 2013, pp. 180-183, n. 4. Dopo il suo arrivo a Firenze il dipinto fu ridotto nelle dimensioni, risultando di sette centimetri più alto nell'inventario del 1704 (S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, p. 989, A819) e come è reso evidente dal sollevarsi del mantello nell'angolo inferiore destro, con un percorso incongruo oggi di difficile lettura; questa parte del quadro non si può idealmente integrare nemmeno con l'aiuto del confronto con l'incisione appartenente alla *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* di Francesco Moücke, dove il profilo della spalla ha un andamento diverso e in cui la figura, per uniformarsi al taglio delle altre immagini della serie, come ipotizza F. Macé de Lépinay (in *Giovan Battista Salvi* 1990, p. 74, n. 23), appare avvolta in un viluppo di panneggio molto più ampio.

[3] Si veda G. M. Carli, in *Il Corridoio vasariano* 2002, pp. 164-167, n. 61.

[4] Sassoferrato ne offre una personale reinterpretazione in uno dei suoi pochi dipinti d'altare, l'*Annunciazione* di Casperia, in provincia di Rieti, databile probabilmente alla fine degli anni Quaranta (F. Macé de Lépinay, in *Giovan Battista Salvi* 1990, p. 57, n. 10), mentre Dolci ne eseguì due copie fedeli: una delle due è oggi nella cattedrale di Zamość in Polonia, fu commissionata dalle monache di Santa Teresa a Vienna (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 345-346), ed è databile intorno al 1650 (BALDASSARI 2015, pp. 222-224, n. 119a), l'altra, dipinta intorno al 1555-1556 per il marchese Scipione di Piero Capponi, pervenne in seguito in mano di Cosimo III "che gli diede luogo in sua camera", come ricorda Baldinucci (1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 352), ed è oggi negli Appartamenti monumentali di Palazzo Pitti (BALDASSARI 1995, pp. 129-130, n. 102; BALDASSARI 2015, pp. 222-224, n. 119b).

[5] Lo attesta per esempio, tra le più antiche, una copia della bottega di Gentile da Fabriano (Città del Vaticano, Musei Vaticani).

[6] Su questo testo si veda WAŹBIŃSKI 1985.

[7] Attribuito a Dolci da RICCOMINI 2003, p. 32, fig. 38; BALDASSARI 2015, p. 177, n. 81.

[8] BALDASSARI 1995, p. 162, n. 69w.

[9] Persino il Titi, suo contemporaneo, ignora il vero nome dell'autore di una delle sue opere più importanti, la *Visione di san Francesco di Paola,* nella chiesa omonima, che attribuisce ad un certo "Giuseppino" (TITI 1674, p. 266), si veda CALDARIGI 2003, p. 1.

[10] VODRET 1996, p. 301; CAVAZZINI 2010, p. 56.

[11] Si veda la scheda di R. Spear, in *Domenichino* 1996, p. 468, n. 47.

[12] Emersa in occasione del restauro del 2013 vedi S. Blasio, in *Perugino e Raffaello* 2013, pp. 184-187.

[13] Le nostre conoscenze su Sassoferrato debbono moltissimo a François Macé de Lépinay, che ha dedicato all'artista una mostra (*Giovan Battista Salvi* 1990), nel cui catalogo le sue penetranti osservazioni sono purtroppo spesso penalizzate da una spaventosa traduzione dal francese e numerosi articoli su argomenti specifici. Per alcuni dati sulla vita del pittore a Roma si veda CAVAZZINI 2010, per un tentativo di dare ordine alla sua difficile cronologia si veda RUSSELL 1990, e più recentemente BLASIO 2013.

[14] Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, si veda R. Spear, in *Domenichino* 1996, p. 404, n. 17.

[15] Madrid, Museo del Prado, si veda G. Degli Esposti, in *Guido Reni*, p. 102, n. 43.

[16] SCHLOSSER MAGNINO 1924, ed. 1979, p. 601. La prima segnalazione di questa fonte si deve a Macé de Lépinay (2004, p. 71, nota 5) che tuttavia non vi ha dato particolare rilievo; per un commento vedi BLASIO 2013, pp. 67-69.

[17] DE' SEBASTIANI 1677, pp. 72-73.

[18] Si veda BALDASSARI 2015, pp. 53-55 e il saggio di Riccardo Spinelli in questo volume.

[19] Per gli scambi di informazioni tra questi personaggi si veda *Raccolta di lettere* 1822-1825, IV (1822), p. 413; V (1822), pp. 387-389; per l'uso da parte di Lanzi della corrispondenza come fonte si veda PERINI FOLESANI 2012.

[20] Secondo Amico Ricci (1834, ed. 1970, II, p. 254) il giudizio sarebbe stato espresso dal conte Carrara.

[21] La Borroni Salvadori sottolinea che si tratta dell'unico dipinto di Sassoferrato esposto a Firenze alle mostre della Santissima Annunziata, BORRONI SALVADORI 1974b, pp. 81, 122; la *Madonna* del Salvi non è identificata; per il quadro di Dolci della Galleria Corsini a Firenze vedi in questo catalogo cat. n. 31 e BALDASSARI 1995, pp. 107-109, n. 78; BALDASSARI 2015, p. 194, n. 91.

[22] LANZI 1783, ed. 2003, pp. 43-45.

[23] IVI, p. 45.

[24] PERINI FOLESANI 2012, p. 11.

[25] Le notizie restano invariate nella sostanza tra la prima edizione del 1792 e l'ultima e definitiva del 1809, si veda LANZI 1809, ed. 1968-1974, I, p. 178.

[26] LANZI 1809, ed. 1968-1974, I, p. 368.

[27] CARPANI 1824, pp. 195, 197. Questa fonte è segnalata da GIOVANARDI 2009, p. 71.

[28] Mi sembra importante evidenziare invece l'obiettività di Lanzi, del tutto scevra da campanilismo, come sottolinea Giovanna Perini Folesani (2012, p. 12): "il Sassoferrato appare – almeno agli occhi cauti, prima che marchigiani del Lanzi – pittore più universalmente noto, e dunque adatto a chiarire comparativamente le caratteristiche tipologiche, se non stilistiche, dell'altro". Che fin dal Settecento Sassoferrato avesse già una fama più ampia di quella di Dolci lo dimostrano per esempio le parole di Pierre-Jean Mariette che non parla del fiorentino (BALDASSARI 2015, p. 15), ma che di Sassoferrato dice nell'*Abécédario*: "Par quelle fatalité faut-il que ce peintre excellent reste ignoré et que personne n'en ait encore parlé, ou que ceux qui l'ont entrepris se soient énoncés si peu correctement?" (MARIETTE 1851-1860, pp. 160-161); si veda anche MACÉ DE LÉPINAY 2004, p. 62 che data queste osservazioni a dopo il 1766, perché Mariette cita nel testo la lettera del Bottari scritta in quell'anno, vedi *supra,* nota 19.

[29] RICCI 1834, ed. 1970, II, p. 254.

[30] LADY EASTLAKE 1895, II, p. 90, fonte riportata in modo impreciso da BALDASSARI 2015, pp. 15-16; in questo brano la scrittrice inglese con l'espressione "great masters" si riferisce a Raffaello, di cui parla nello stesso paragrafo e non a Botticelli, Ghirlandaio o ai due Lippi.

[31] BURCKHARDT 1855, ed. 1952, p. 1128.

[32] *Ivi*, p. 953.

[33] *Ivi*, p. 1128.

[34] *Ivi*, p. 1131.

[35] BUTLER 1917, p. 111. La *Maddalena* di Dolci è descritta da Butler come "with a very fine head of hair and a marble vase in her hands"; corrisponde al tipo noto dalle versioni del Fitzwilliam Museum di Cambridge e degli Uffizi, Corridoio Vasariano (BALDASSARI 1995, pp. 111-113, nn. 81-82; BALDASSARI 2015, p. 190, n. 89, p. 202, n. 100), oppure di collezione privata romana (BALDASSARI 2015, p. 188, n. 88).

[36] Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 446, n. 1.251.

[37] HARDY 1906, p. 168.

[38] Si veda STRAUSSMAN-PFLANZER 2010, pp. 346-347.

[39] WHARTON 1923, p. 82. Il protagonista del racconto, Lewis Raycie, viene esortato a non rimpiangere "the noble draperies, the exalted sentiments, the fuliginous backgrounds of the artists he had come to Italy to admire – forgot Sassoferrato, Guido Reni, Carlo Dolce (…)"; WHARTON 1923, p. 77. Per questo mutamento di gusto in America si veda l'analisi condotta da STRAUSSMANN-PFLANZER 2010, pp. 345-346.

[40] Sulla collezione Rothschild si veda PREVOST-MARCILHACY 2006.

[41] BALDASSARI 1995, pp. 124-125, nn. 97-98; BALDASSARI 2015, pp. 15, 218-219, nn. 114-115.

[42] Per le opere di Sassoferrato nelle collezioni francesi si veda MACÉ DE LÉPINAY 2004.

[43] DELOGU 1931, p. 32. Si veda anche CALDARIGI 2003, p. 6.

[44] GREGORI 1989, p. 321.

[45] TZEUTSHLER LURIE 1968. L'occasione di questo articolo fu determinata dall'ingresso contemporaneo nel Museo di Cleveland di una *Santa Caterina con Cristo Bambino* di Sassoferrato e di un'*Adorazione dei pastori* di Dolci.

[46] HEINZ 1960.

[47] Riguardo a Paleotti, Heinz giustamente però osserva che non è possibile distinguere se prima Dolci o Baldinucci si lasciarono condizionare dalla figura del *christianus pictor* costruito dal prelato più di mezzo secolo prima, vedi HEINZ 1960, p. 197.

[48] Il primo intervento di Macé de Lépinay sul Salvi è infatti di tre anni successivo all'articolo di McCORQUODALE, si veda MACÉ DE LÉPINAY 1976.

[49] McCORQUODALE 1973, pp. 483-484.

[50] Un contesto di classicismo arcaizzante, in polemica con il cortonismo, che raccoglieva artisti di provenienza disparata e di cui Sassoferrato rappresentava una sofisticata variante, subito compresa dai suoi prestigiosi committenti. Per l'individuazione di questo ambiente circoscritto per primo da WATERHOUSE 1976, pp. 25-27, si veda anche TOSCANO 1989, I, pp. 371-373; U. Fischer Pace, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, pp. 879-880; BOREA 2005.

[51] Su questo aspetto vedi da ultimo PIZZORUSSO 2014, pp. 57-79.

[52] La presunta vena di religiosità popolare del Salvi ("the painter from the Marche shows a tender meditative, popular religiousness"), contrapposta al tenore aristocratico di Dolci (BALDASSARI 2015, p. 13), è una schematizzazione convenzionale del problema, dai risvolti ben più complessi: a proposito per esempio dell'imitazione deliberata di modelli indifferentemente antichi e moderni, che riguarda anche Dolci, Macé de Lépinay (2004, p. 70) si domanda: "L'artiste voulait-il témoigner de son admiration pour des peintres qu'il reconnaissait pour ses maîtres? Ou au contraire démontrer qu'il était capable de faire mieux qu'eux sur un même sujet? Humilité un peu naïve, ou orgueil démesuré? Il faut se garder de trancher".

[53] GREGORI 1989, I, p. 321.

[54] Su questo aspetto della personalità di Dolci vedi SERAFINI 2014c, e il saggio dello stesso autore in questo volume.

[55] Si veda GIOVANARDI 2009, p. 68. L'appartenenza al terz'ordine presupponeva una vocazione specifica a vivere il Vangelo secondo il carisma francescano di povertà, umiltà, contemplazione, conversione, ossia continuo e radicale mutamento interiore, in ogni situazione della vita. La rinuncia ai beni terreni potrebbe spiegare quel tenore di vita modesta del pittore che pare evincersi dall'inventario dei suoi beni. Sul francescanesimo nelle sue varie forme si veda GEMELLI 1969.

[56] Sull'argomento si veda almeno BELTING 2001, in particolare pp. 509-596.

[57] Si veda ora su questo tema ACCONCI 2013.

[58] L'esempio di Pulzone (si veda M. Nicolaci, in *Scipione Pulzone* 2013, pp. 371-373) traspare nella *Madonna con Bambino* di Sassoferrato dell'Accademia di San Luca a Roma.

[59] CECCHI 2013, p. 99; GOLDENBERG STOPPATO 2013, p. 105.

[60] Sui disegni di Dolci si veda il saggio di Maria Cecilia Fabbri in questo volume.

[61] BLUNT, COOKE 1960.

[62] Inv. 6111, MACÉ DE LÉPINAY 2009-2010, p. 176, figg. 15-16; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010, p. 35, tav. 54.

[63] Inv. 1895, 0915.577. Per un'ipotesi di identificazione del personaggio si veda il saggio di Lisa Goldenberg Stoppato in questo volume.

[64] Su questa assenza si vedano le considerazioni di MACÉ DE LÉPINAY 1980 e di PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010, pp. 27-28.

[65] Si veda TZEUTSHLER LURIE 1968, in particolare pp. 221-222.

[66] Windsor Castle, Royal Library, inv. 6084.

[67] Molte opere di Sassoferrato, contrariamente a quanto è stato detto (BALDASSARI 1995, p. 29), lasciano spazio al paesaggio: per fare solo qualche esempio si può citare quello vastissimo della *Visione di san Francesco di Paola* della Galleria Nazionale di Praga (F. Macé de Lépinay, in *Giovan Battista Salvi* 1990, pp. 82-83, n. 29), lo scorcio alle spalle della *Vergine col Bambino dormiente* della Galleria Estense di Modena (F. Macé de Lépinay, in *Giovan Battista Salvi* 1990, pp. 80-81) e quello nel *Ritratto del cardinale Angelo Francesco Rapaccioli* nel Ringling Museum di Sarasota (SAPORI 1996, pp. 51-52, tav. IVa). Lanzi menziona alcuni paesaggi di Sassoferrato, oggi perduti, LANZI 1783, ed. 2003, p. 45.

[68] Museum of Fine Arts di Boston; BALDASSARI 2015, p. 312, n. 182.

Fig. 1 - Onorio Marinari, *Madonna con Bambino* (*Madonna del velo*), Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Carlo Dolci: i discepoli, l'eredità, il ricordo

Silvia Benassai

Non insegno nulla ai miei allievi.
Cerco solo di metterli in condizione di poter imparare.
Albert Camus

"Furono suoi discepoli; in primo luogo Onorio Marinari, suo stretto parente, pittore diligentissimo e di tanto buon gusto, che, avendo fatte opere bellissime, e facendone tuttavia, darà a suo tempo gran materia a noi, o ad altri, di parlare di lui. Agnesa sua figliuola, maritata a Stefano di Carlo Baci setajuolo, la quale imitando la maniera del padre, e conducendo del continuo opere belle, si è guadagnata fin qui non poco nome. Alessandro Lomi e Bartolommeo Mancini sono stati ancora essi discepoli di Carlo: e tanto l'uno, che l'altro, colla diligenza, con cui cercano di assecondare il gusto del maestro, danno non poca speranza di ottima riuscita". Così Filippo Baldinucci tratteggia in poche, efficaci righe i contorni della bottega di Carlo Dolci, elencando il quartetto di allievi in scala, potremmo dire, gerarchica[1]. Ad Onorio Marinari, cugino di Dolci, Baldinucci promette, inoltre, di dedicare una *Notizia* che nella realtà non avrebbe scritto, lasciando il testimone al figlio Francesco Saverio[2], cui si devono preziose informazioni sul conto del longevo pittore, la cui settantennale attività è stata recentemente indagata da chi scrive[3].

Ancor più netto appare, in merito agli scolari di Carlino, il giudizio espresso, nella prima metà del Settecento, da Francesco Maria Niccolò Gabburri, che riserva un'attenzione particolare a Marinari, di cui egli stesso era stato allievo[4]. Egli fornisce un utile resoconto dei viaggi di studio compiuti dal pittore: "fu in Roma, dove studiò con gran suo profitto dalle statue antiche e dalle opere di Raffaello. Passò poi in Lombardia, e siccome con tutta ragione, amò infinitamente il Correggio, e Tiziano, così procurò sempre di dimostrare nelle sue opere che non aveva studiato in vano quei due divini maestri". Da queste aperture fiorirono la "libertà di pennello" e l'"impasto di colore" che distinsero Marinari dagli altri seguaci di Dolci, rimasti essenzialmente legati alla figura del maestro. Di Agnese Dolci, infatti, Gabburri scrive: "imitò eccellentemente la maniera del padre, da cui unicamente ebbe i precetti dell'arte della pittura. Fece molte opere degne di lode, non solo per particolari e cittadi, ma ancora per signori qualificati e forestieri e molti suoi quadri passarono in Inghilterra". Il cavaliere conservava nella propria raccolta un "suo ritratto, in piccolo, di sua mano a lapis rosso e nero, fatto molto bene e con grande amore, diligenza e con buon gusto e maestria": una descrizione intrisa di particolare sensibilità, espressione dell'ammirazione nutrita verso Agnese. Assai meno lusinghiero fu il giudizio espresso su Bartolomeo Mancini, ritenuto un "diligente imitatore della maniera del suo maestro", autore di "semplici Madonnine, tratte da qualche originale di Carlino Dolci, delle quali avendo ripiena la città di Firenze, passò a riempire la città di Roma". Asettica, infine, la valutazione del biografo nei riguardi di Alessandro Loni: "imparò da Carlo Dolci e seguitò sempre la maniera

Fig. 2 - Onorio Marinari, *Visione di san Girolamo*, Firenze, Santi Simone e Giuda

Fig. 3 - Onorio Marinari, *Cristo che appare a santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, Santa Maria Maggiore

finita del suo maestro"[5]. Di simile avviso anche Luigi Lanzi che, sul finire del Settecento, si limita ad elencare come discreti copisti del maestro Loni, Mancini e Agnese, conferendo anch'egli maggior rilievo a Marinari, l'unico affrancatosi dall'imitazione di Dolci "seguendo il proprio talento un secondo stile, più grandioso, più ideale, e di maggior macchia"[6].

Appare, dunque, evidente che tra gli allievi di Carlo – tra i quali furono anche i gentiluomini dilettanti Alamanno di Girolamo de' Pazzi e Giovan Francesco Salvini[7] – citati dai principali biografi sei e settecenteschi, Marinari assume il ruolo di *leader* indiscusso. Ciò è dovuto sia alla qualità, generalmente elevata, delle sue opere, sia alla ricchezza del suo catalogo, dominato dai numerosi dipinti da stanza – tra cui spiccano la *Santa Dorotea in carcere* incisa nell'*Etruria Pittrice* di Marco Lastri[8] e la *Salomè con la testa del Battista* (cat. nn. 82-83) –, ma non privo di interessanti pale d'altare, tra le quali l'intenso *San Girolamo* dei Santi Simone e Giuda (fig. 2) e il suggestivo *Cristo che appare a santa Maria Maddalena de' Pazzi* di Santa Maria Maggiore (fig. 3), prove della capacità di affrontare impaginazioni monumentali con linguaggio sicuro e personale, aggiornato sulle più moderne istanze della contemporanea pittura fiorentina. Il ruolo preminente rivestito da Onorio tra gli scolari di Dolci – con il quale è stato spesso confuso, come attestano la tradizionale attribuzione a Carlino della notissima *Madonna del velo* (fig. 1) di Onorio della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini a Roma o le incisioni ottocentesche riproducenti dipinti di Marinari come autografi di Dolci (fig. 4; segnalazione di Claudio Cerretelli) – fu dovuto anche al fatto che questi, nato nel 1627, appartenne a una generazione precedente a quella degli

Fig. 4 - Domenico Marchetti (da Onorio Marinari), *Santa Margherita regina di Scozia*, Londra, The British Museum

altri allievi. Nella bottega del maestro dovette, infatti, entrare già nella prima metà del quinto decennio del Seicento, probabilmente continuando a collaborare con il padre Gismondo, anch'egli pittore come da consolidata tradizione di famiglia. Egli si trovò spesso ad affiancare il cugino nel far fronte alle sempre più pressanti richieste della committenza, incompatibili con i meditatissimi tempi di lavoro di Carlo.

Oltre al famigliare campo della pittura da stanza, Dolci e Marinari si trovarono a calcare fianco a fianco anche l'insidioso terreno della pittura murale. Ancora Baldinucci senior, infatti, descrive l'insolita commissione affidata nel 1657 a Carlo da Giacinto Ganucci, gentiluomo fiorentino, che aveva richiesto a Dolci l'esecuzione di un piccolo dipinto destinato alla cappella del proprio palazzo. Nell'occasione, egli chiese al celebre pittore di decorare anche la cupoletta della cappella che avrebbe ospitato il quadro: per l'impresa, di questo si doveva trattare vista l'assoluta mancanza di pratica in questo settore, Carlo si avvalse della collaborazione del più giovane cugino, che alla pittura murale si era dedicato giovanissimo, a dire il vero con risultati non più giudicabili, in un *Cristo coronato di spine* dietro l'altare dell'oratorio fiorentino di San Niccolò del Ceppo e con la quale tornerà a confrontarsi, con esiti a dire il vero poco lusinghieri, in anni avanzati della propria carriera nel *Battesimo di Cristo* di San Pietro a Varlungo e nella decorazione della galleria di palazzo Capponi all'Annunziata, avviata con il collaboratore Giuseppe Randelli e conclusa in seguito da Matteo Bonechi. In palazzo Ganucci, Carlo si riservò l'esecuzione del Dio Padre, mentre ad Onorio affidò la realizzazione degli angeli di contorno alla scena principale[9].

L'apprendistato compiuto presso il celebre maestro costituì per Marinari un vero e proprio lasciapassare, uno strumento di cui egli seppe far buon uso al fine di gravitare stabilmente nell'orbita della corte medicea. A tal proposito è opportuno soffermarsi su una lettera inviata da Pier Maria Baldi al marchese Cerbone del Monte il 10 febbraio 1674[10]. Nella missiva, Baldi chiedeva al suo interlocutore di farsi restituire da Suttermans il ritratto eseguito da quest'ultimo del cardinal Leopoldo de' Medici per "darlo nelle mani" di Onorio Marinari che nel frattempo ne aveva iniziata una copia su commissione dello stesso principe. Baldi informava, inoltre, il marchese del desiderio di Leopoldo di far dipingere a Suttermans una copia del ritratto che il pittore fiammingo aveva già ultimato di "Sua Altezza Serenissima" e di voler far eseguire, inoltre, una seconda copia, in piccolo e su rame, del medesimo quadro da affidare, tuttavia a un artista più in forze dell'ormai anziano Justus, che del Monte avrebbe dovuto scegliere tra un giovane pittore impiegato per "copiare le storie per fare gli arazzi", e lo stesso Onorio, che, aggiungeva Baldi, "essendo alievo di Carlo Dolci, gli averei fede".

Quel *passepartout*, dunque, riuscì ad aprire le porte della corte e alcuni quadri, "lasciati imperfetti" da Carlino, furono affidati alle cure di Onorio che, alla morte di Dolci, avvenuta nel gennaio 1687 (stile comune), fu chiamato a proseguire il fortunato filone inaugurato dal cugino. Baldinucci junior cita a questo proposito un "San Paolo primo eremita" e una "Pietà di Nostro Signore colle tre Marie"[11]

Fig. 5 - Bartolomeo Mancini, *Ecce Homo* e *Madonna del dito*, collezione privata

(probabilmente da identificarsi nel quadro di analogo soggetto del Museo de Arte di Ponce, Portorico)[12] di proprietà medicea, iniziati da Dolci e terminati da Marinari. Questi, nel 1689, si trovò, inoltre, a "rassettare" per Vittoria della Rovere anche un *Angelo* e un'*Annunziata* a pendant realizzate da Carlo sul modello dell'affresco della Santissima Annunziata, acquistate incompiute dalla Granduchessa l'anno precedente[13]. E, ancora, il gran principe Ferdinando scelse Marinari per finire "una gran tavola in cui aveva Carlo espresso un San Casimiro davanti ad un altare, a cui mancava gran parte dell'abito e l'ultimo finimento dell'altare, datogli dal Serenissimo a terminare"[14]. Si tratta, con molta probabilità, della *Visione di san Ludovico di Tolosa*, commissionata a Dolci dal canonico Francesco Bocchineri per l'altare famigliare in San Francesco a Prato, rimasto incompiuto nello studio di Carlo per la morte prima del committente e poi del pittore stesso, successivamente entrato nelle collezioni medicee (cat. n. 92)[15].

Tra gli altri allievi di Dolci, la figura più indagata dalla critica insieme a Marinari è quella di Bartolomeo di Giovanbattista Mancini, nato il 19 gennaio 1663[16]. Considerata l'età, egli dovette sostare non molti anni nell'atelier del maestro prima di stabilire, poco più che ventenne, la propria bottega a Firenze, in piazza San Marco, come risulta dalle tasse versate all'Accademia del Disegno tra il 1684 e il 1692[17]. A questo periodo si datano i due ottagoni della Galleria Palatina con *San Francesco Saverio* (1687) e *Sant'Enrico di Baviera e santa Cunegonda* (1689), il *Ritratto di Violante di Baviera* della Pinacoteca Crociani di Montepulciano (1690), la *Madonna del dito con i santi Anna, Elisabetta d'Ungheria, Teresa d'Avila e Giuseppe* di collezione privata (1691) e i *Misteri del Rosario* per il convento o la chiesa di San Marco (1691). Come si evince dall'iscrizione sul retro, nel 1694 fu eseguita, ancora a Firenze, una finora sconosciuta coppia con un *Ecce Homo* e una *Madonna del dito* su rame (fig. 5), cui si aggiunge un *San Francesco d'Assisi* (fig. 6), probabile derivazione dal perduto "San Francesco

Fig. 6 - Bartolomeo Mancini, *San Francesco d'Assisi,* collezione privata

Fig. 7 - Bartolomeo Mancini, *Sacra famiglia con la colomba dello Spirito Santo*, Firenze, San Miniato al Monte, noviziato

con un libro nella mano sinistra e con la destra in atto di dare la benedizione" di Dolci, conservato da Cosimo III nella propria camera da letto, cui è stato collegato un disegno del Département des Arts Graphiques del Louvre[18]. Un'altra *Madonna* di Mancini, non rintracciata, si trovava nella raccolta della marchesa di Pompadour, costituendo la significativa testimonianza di un gusto, quello per la pittura di devozione alla maniera di Dolci, che dunque si era diffuso anche in Francia, nella prestigiosa raccolta della gentildonna, per lo più orientata verso il collezionismo della pittura francese contemporanea[19]. Al periodo fiorentino di Mancini credo riferibile anche una *Sacra famiglia con la colomba dello Spirito Santo*, conservata nel convento di San Miniato al Monte ma di provenienza ignota (fig. 7), tela improntata sui consueti stilemi dolciani e arricchita, fatto insolito nella pittura di Bartolomeo, di una quinta architettonica di sapore classicheggiante.

Molti dei dipinti appena citati furono eseguiti dopo la morte di Carlino, che, evidentemente, la corte medicea tese a sostituire con Marinari e lo stesso Bartolomeo. La netta affermazione del primo sul secondo ottenuta in città presso la corte e la committenza patrizia poté indurre Mancini -ma questa è solo un'ipotesi – a ricercare una personale via di successo a Roma, dove egli doveva trovarsi già nel 1703, come prova l'iscrizione sulla *Madonna del dito* di Casa Martelli a Firenze[20] che specifica l'esecuzione nell'Urbe del dipinto (cat. n. 86). In quegli anni Mancini dovette già intessere rapporti con l'*entourage* papale: dipinse, infatti, il *Ritratto di Orazio Albani*, fratello del pontefice Clemente XI, datato sul retro 1704, esemplato su un prototipo a figura intera attribuito a Pietro Nelli, ritrattista di successo allievo di un altro fiorentino di stanza a Roma, Giovanni Maria Morandi[21].

Sulla base di un documento del 1713, inoltre, attestante la coabitazione di Mancini con Sebastiano Conca in una casa in Campo dei Fiori, si è ipotizzata un'attività di Bartolomeo nella bottega di quest'ultimo, polo d'attrazione per promettenti talenti[22]. Da questo stimolante contesto si sarebbe verificata l'ulteriore diffusione, paventata da Gabburri, di quelle "Madonnine" alla maniera di Dolci che, dopo aver saturato il capoluogo granducale (si veda la serie fiorentina delle *Madonne del dito* di Mancini datata nel biennio 1696-1698[23]), erano sbarcate sul mercato romano. L'ipotesi sembra plausibile, ove si consideri la *Madonna* firmata nel 1729 da Giuseppe Ranucci, allievo di Conca[24], nel cui atelier, probabilmente per tramite di Mancini, egli conobbe i modelli di Dolci. Questi ultimi dovettero godere di discreta fortuna a

Roma per tutto il primo trentennio del Settecento: ne è prova anche la notizia che uno dei figli di Pier Dandini, Vincenzo il giovane, trasferitosi nell'Urbe dove vestì l'abito gesuita, attese alla pittura dipingendo quadri alla maniera di Carlino che lasciò in discreto numero al Collegio Romano, dove morì[25].

Anche Alessandro di Gabriello Loni, battezzato il 19 settembre 1655 e scomparso il 13 settembre 1702[26], appartenne a una generazione più giovane di quella di Marinari. La sua figura rimane misteriosa: ricordato, oltre che dal citato Gabburri (che lo segnala come maestro di Niccolò Nannetti[27]), anche da Pellegrino Orlandi e dal *Supplemento alla serie dei trecento elogi*, appendice alla *Serie* in dodici volumi curata da Raù e Rastrelli tra il 1769 e il 1775[28], Loni versò tassa all'Accademia fiorentina dal 1682, un anno prima di essere eletto Accademico[29]. Per certo anch'egli – cui sono state attribuite, sulla base delle indicazioni fornite dalle fonti, tre delle lunette delle *Storie di san Domenico* nel secondo chiostro della chiesa fiorentina di San Marco[30] – gravitò tra gli artisti operanti per la corte medicea. Vendette, infatti, nel 1692 il notevole *Cristo nell'orto* di villa La Quiete al gran principe Ferdinando[31] (cat. n. 85), per il quale dipinse anche

Fig. 8 - Alessandro Loni, *Accademia delle Scienze e delle Arti,* Firenze, Depositi delle Gallerie

Fig 9 - Alessandro Loni, *Madonna al sepolcro*, collezione privata

Fig. 10 - Pittore fiorentino dell'ambito di Carlo Dolci (Alessandro Loni?), *Ecce Homo*, collezione privata. Per gentile concessione di Dorotheum, Vienna

una *Sacra Conversazione*, oggi perduta, e l'affollatissima *Accademia delle Scienze e delle Arti*, copia su rame da un'incisione di Sébastien Le Clerc dedicata a Luigi XIV nel 1698[32] (fig. 8).

Conosciamo, inoltre, di Loni, una notevole 'Madonna al sepolcro' di collezione privata, riconosciuta da Anna Barsanti e apprezzata da Charles McCorquodale (fig. 9)[33], che evidenzia il marcato interesse del pittore, ormai maturo, verso l'elemento paesaggistico: un' indagine accurata, sensibile, aggiornata sul fremente linguaggio mehusiano, che fa presagire come il linguaggio di Dolci, intensamente religioso, potesse ancora evolversi verso le nuove istanze della pittura tardo-barocca. Ad Alessandro sono stati riferiti anche il *Sant'Andrea Avellino* del Musée Fesch di Ajaccio, il *Salvator Mundi* del Musée Fabre di Montpellier e il *Cristo benedicente* del Chrysler Museum di Norfolk[34]. Se quest'ultimo fosse autografo – ipotesi tuttavia non confermata da alcun confronto con le opere certe del pittore – riunirebbe intorno a sé, sotto il nome di Alessandro, anche il *Cristo benedicente* del Louvre, già attribuito ad Agnese Dolci[35], e un *Ecce Homo*, comparso sul mercato austriaco qualche anno or sono[36](fig. 10), opere accomunate da evidenti affinità stilistiche. Mancano, tuttavia, elementi certi che affermino l'autografia di questi dipinti. Il quadro parigino – derivante da un prototipo replicato da Dolci in più versioni, tra le quali spicca per qualità quella della Gemäldegalerie di Dresda – è stato, infatti, prudentemente ricondotto all'atelier di Carlino per l'assenza di dati stilistici o documentari che lo ancorino al nome di Loni[37], al quale è stata attribuita anche l'*Orazione nell'orto* di Palazzo Blu a Pisa, dipinto di buona qualità ma riferito al fumoso allievo di Dolci senza probanti giustificazioni stilistiche, laddove si sono notati accenti di luminismo caravaggesco innestato sulla base di un classicismo d'ispirazione carraccesca[38].

Qualche notizia certa su Loni si deve, invece, ai dati archivistici. Al di sopra della porta d'accesso alla cappella del Beato Franco nella chiesa fiorentina del Carmine, era un "Sant'Andrea con la storia del suo martirio" del Poccetti, datato 1601, andato distrutto tra il 1683 e il 1685 per la costruzione del nuovo organo e "rinnovato" da Alessandro Loni: sia l'organo che il dipinto perirono durante il disastroso incendio che nel 1771 distrusse gran parte dell'antico complesso[39]. Padre Richa –che scrisse sul Carmine nove anni prima del devastante evento- menziona, infatti, un "Sant'Andrea del Lomi", citato tra le "dodici bellissime figure d'apostoli più alte del naturale, dipinte a fresco" da Passignano, Butteri, Cinganelli e ancora da Poccetti[40]. Dalle carte dell'Accademia del Disegno emergono, inoltre, le notizie di due contenziosi che coinvolsero il pittore. Uno di questi, registrato il 17 settembre 1692, vide contrapposto Alessandro a un certo Zanobi Fantoni, restio a pagargli quanto dovuto per conto di un quadro dal soggetto non specificato per lui eseguito

Fig. 11 - Agnese Dolci, *Autoritratto*, Ubicazione sconosciuta

dal pittore[41]; un'altra controversia sorse, invece, nel settembre 1699, riguardo ad alcuni quadri non saldati ad Alessandro da un rigattiere di Piazza Madonna, Francesco Zanobini[42]. Niente di più è al momento noto, per quanto mi consta, sul conto di Loni.

Poco, a dire il vero, come nel caso di Agnese, la figlia di Carlo, battezzata il 24 settembre 1659[43]. Oscura, finora, è stata la data della sua morte, già collocata tra il 1680 e il 1691[44] da profili biografici privi di basi documentarie che hanno a lungo reso Agnese, talentuosa donna pittrice e figlia d'arte creduta morta prematuramente, una sorta di Elisabetta Sirani fiorentina. Ma la Dolci, ben più coriacea della collega bolognese, morì il 27 gennaio 1731 varcando la soglia dei settant'anni[45]. Che non fosse scomparsa in giovane età è provato, oltre che dal testamento recentemente rinvenuto[46], anche dalle carte dell'Accademia del Disegno, presso la quale la pittrice si era immatricolata nel 1706 e cui continuò a versare tassa almeno fino al 1719[47]. Il matrimonio con il setaiolo Stefano di Carlo Baci si era celebrato il 4 aprile 1682 nella basilica di Santa Maria Novella[48]: la coppia ebbe almeno quattro figli, Filippo (1684-1741)[49], Gaetano (1688-1691)[50], Colomba (nata il 5 settembre 1691)[51] e Caterina Chiara (1697-1699)[52].

I termini cronologici dell'attività di Agnese, dunque, si dilatano notevolmente ma continua a languire il numero delle sue opere certe tra le quali si possono, infatti, considerare autografi soltanto il giovanile *Autoritratto* (fig. 11)[53] e alcuni dei commoventi fogli appartenenti al celebre taccuino del Fitzwilliam Museum di Cambridge, in cui si è creduto di poter ravvisare, piuttosto arbitrariamente, anche la mano di un'altra figlia di Carlo, Agata[54]. A questi fogli, acerbi ma non privi di qualità nella ingenua freschezza delle figure, spesso ispirate agli esempi di Jacques Callot e Stefano della Bella, sono stati aggiunti altri eterogenei disegni: la *Carità*, dei Musei Civici di Padova, sul quale compare una scritta che la assegna alla pittrice[55], il *Ritratto d'uomo*, dalla forte matrice dolciana, passato sul mercato tedesco nel 2006[56], e la *Diana e le Ninfe* del Museo di Besançon, connotato da un vivace sapore cortonesco, la cui riproduzione fotografica è conservata sotto il nome della Dolci nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Appare, tuttavia, arduo rintracciare un filo conduttore stilistico che consenta di riferire convincentemente questi disegni ad un'unica mano.

Nella citata Pinacoteca Crociani di Montepulciano è conservato, inoltre, un quadretto con un giovanissimo santo gesuita (San Stanislao Kostka? San Luigi Gonzaga?) tradizionalmente attribuito alla pittrice[57] (fig. 12). Le coordinate stilistiche di quest'operetta non deragliano dai binari tracciati dai rodati prototipi di Dolci: l'evidente intento devozionale si concreta, infatti, in un'immaginetta tascabile, nella quale l'afflato sentimentale della semplicissima rappresentazione è sottolineato dagli adolescenziali lineamenti del santo, còlto in un'espressione di inconsapevole ingenuità[58].

Per quanto riguarda, invece, i dipinti di Agnese ricordati dai documenti, un "Gesù fanciullo" si trovava nella celebre galleria Rinuccini, un "Gesù Cristo che fa l'orazione nell'orto" è citato in un inventario settecentesco della collezione Buondelmonti, una "Testa di monaca" figurava nel 1806 nel palazzo dei marchesi Riccardi in via Larga[59] e, infine, "un'immagine di n. Signora Addolorata di mano di Agnese Dolci Baci" faceva parte nel 1765 della quadreria del conte Luigi Bartolini Baldelli[60]. Allontanandosi dall'ambito fiorentino, un "Nazzareno che posa la mano sul costato" di Agnese si trovava, alla metà dell'Ottocento, nella collezione romana del principe Giulio Cesare Rospigliosi Pallavicini[61], mentre una "Madonna" su rame di "Maria" Dolci (plausibilmente Agnese) apparteneva negli anni sessanta dell'Ottocento al conte torinese Luigi Cibrario, senatore del Regno d'Italia,

Fig. 12 - Pittore fiorentino dell'ambito di Carlo Dolci (Agnese Dolci?), *Santo gesuita*, Montepulciano, Pinacoteca Civica

storico e uomo politico vicino a Carlo Alberto di Savoia[62].

La menzione di un'*Allegoria della Musica*, riferita alla pittrice nel catalogo di vendita della collezione di Lord Northwick (Londra, 1859)[63], unita alla citata notizia gabburriana dell'emigrazione di molti dipinti di Agnese in Inghilterra, ha suggerito il vaglio dei cataloghi delle aste inglesi dell'Ottocento, da cui è emerso il dato della massiccia presenza di quadri assegnati ad Agnese: dal 1824 al 1847 furono battuti all'asta sotto il suo nome oltre quaranta dipinti dai soggetti per lo più religiosi[64]. Un documento già reso noto da chi scrive, inoltre, rivela l'esecuzione da parte della pittrice di una pala d'altare, al momento non identificata, raffigurante la Vergine, dipinta nel 1693 su commissione di Maria Maddalena Baci per il convento di San Baldassarre a Coverciano, dove quest'ultima, cognata di Agnese, era monaca[65].

All'interno della caleidoscopica entropia creata attorno all'inafferrabile nome di Agnese, oggetto di complesse revisioni critiche[66], si segnalano, a titolo d'esempio, le assegnazioni alla pittrice della *Madonna col Bambino* del Museo di Besançon[67], che pare dimostrare caratteri stilistici emiliani, e della *Sacra Famiglia* della Pinacoteca Nazionale di Siena, opera, invece, correttamente ricondotta a Francesco Curradi[68]. Recentemente sono stati a lei attribuiti anche il bel *San Michele Arcangelo* della raccolta Amata (cat. n. 87) e il ben più modesto *San Sebastiano* del Museo Horne, copie, rispettivamente, dagli originali di Carlo di collezione privata e della Galleria Corsini[69] (cat. n. 11), il cui differente livello qualitativo ne rende improbabile il riferimento alla medesima mano.

Terreno minato d'insidie attributive, dunque, la bottega di Carlo Dolci[70], della cui fortuna sono testimoni le copie, esorbitanti nel numero e disomogenee nella qualità, proliferate anche nell'Ottocento, che troppo spesso hanno trasformato i dipinti di Dolci da altissimi capolavori in ripetitive immagini devozionali. Le versioni tratte dai più celebri quadri del pittore fiorentino, non solo in ambito italiano o inglese ma anche nei paesi d'area germanica (si pensi alle copie di Heinrich Friedrich Füger, Michael Stohl o Anna Tierlink), dimostrano, tuttavia, il duraturo successo di una pittura senza tempo, spesso ammantata di significati ulteriori, colmi di valenze mistiche e religiose. Piace ricordare, a tale proposito, come la visione di una *Madonna Addolorata* creduta di Carlo – in realtà una copia ascritta a Ismael Mengs nella chiesa parrocchiale di Aussig, nell'attuale Repubblica Cèca –, abbia ispirato a Richard Wagner il personaggio di Elisabeth del *Tannhäuser*, come egli stesso scrisse in una lettera a Ernst Benedikt Kietz nel 1842[71]:un dipinto giudicato straordinario, che, grazie alla visione dei perfetti lineamenti di quella figura celeste, trasfigurata in Elisabeth dalla mente del compositore, sarebbe stato capace di convertire il medievale trovatore protagonista dell'opera dal pagano culto di Venere a quello cristiano della Vergine Maria.

E pensare che soltanto pochi anni dopo la generale considerazione riservata alle copie avrebbe iniziato il suo lento e inesorabile declino: "la pittura", avrebbe asserito, infatti, Edgar Degas, "è innanzitutto un prodotto dell'immaginazione, non deve mai essere una copia. L'aria che si vede nei quadri dei maestri non è respirabile"[72].

[1] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 362.
[2] BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, pp. 53-61.
[3] BENASSAI 2011.
[4] BORRONI SALVADORI 1974a, p. 1503.
[5] Le citazioni sono tratte da GABBURRI 1719-1741, I (1719 ca), cc. 90r-90v, 155v, 248v.
[6] LANZI 1795-1796, I (1795), p. 229.
[7] Per le notizie su Pazzi cfr. GABBURRI 1719-1741, I, c. 208r-v; per la figura di Salvini cfr. la scheda di Sandro Bellesi sul *San Michele Arcangelo* della collezione Amata attribuito a Agnese Dolci in questo catalogo (cat. n. 87).
[8] LASTRI 1791-1795, II (1795), tav. XCI.
[9] BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 350.
[10] ASFi, Torrigiani Appendice 9, cc. 129-130, ed. in *Collezionismo mediceo* 2011, I, pp. 420-421, doc. 105.
[11] BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, p. 58.
[12] BENASSAI 2011, pp. 59-60, fig. 46.
[13] ASFi, DG, parte antica, n. 1571, *Debitori e Creditori*, segnato B, c. 66d; cfr. SPINELLI 2012a, p. 195, n. 86. Per la proposta di identificazione dei due dipinti si veda il saggio di Riccardo Spinelli in questo catalogo.
[14] BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, p. 58.
[15] Cfr. BALDASSARI 1995, p. 174.
[16] Per la data di battesimo di Mancini cfr. BALDASSARI 2015, p. 71, n. 24.
[17] La data del versamento della tassa di matricola all'Accademia di Mancini si ricava in ASFi, *Accademia del Disegno* 128, cc. 95s. e d.; cfr. anche ZANGHERI 2000, p. 194.
[18] ASFi, GM 1304 ter, c. 36r (cfr. BALDASSARI 1995, p. 124, al n. 96). Francesca Baldassari (2015, p. 338) segnala una versione di bottega di questo soggetto non pubblicandone tuttavia l'immagine.
[19] ROSENBERG 1984, pp. 515-518; ROSENBERG 2005, pp. 89-93: per un'altra *Madonna* di Mancini su rame, di collezione privata parigina, cfr. *Madame de Pompadour* 2002, n. 74.
[20] BELLESI 2009, I, p. 186. Si veda in questo volume, a pp. 186-187, anche un elenco "aggiornato" delle opere dell'artista.
[21] Il dipinto di Mancini, firmato e datato sul retro, si trova a Roma, collezione Lemme (cfr. *Il Seicento e Settecento romano* 1998, p. 279, n. 72; LEMME 2008, pp. 36, 55-57 e fig. 10). Sul prototipo attribuito a Pietro Nelli, (Pesaro, collezione Castelbarco Albani), replicato in una versione a mezza figura già riferita a Ludovico Mazzanti (Roma, collezione Torlonia; cfr. SANTUCCI 1980, p. 28 e 88, nota 49), si veda S. Rudolph, in *Papa Albani* 2001, pp. 188-190, nn. 37-38. Segnalo nell'occasione un'ulteriore redazione di questo ritratto, facente parte del lascito che l'ingegner Arnaldo Corsi fece nel 1938 al Comune di Firenze, oggi conservato presso il Museo Bardini come ritratto di ignoto gentiluomo di ambito francese (olio su tela, cm 72 x 58, inv. Donazione Corsi 275/1179). Alle opere romane di Mancini si aggiunge, inoltre, la memoria di una perduta *Santa Caterina da Siena* passata nel 1942 a Monaco di Baviera presso la casa d'aste del mercante d'arte filonazista Adolf Weinmüller (rame, cm 30 x 22, recante sul retro la scritta "Bartolomeo mancini F. Roma 1722"; cfr. *Antiquitäten* 1942, n. 363).
[22] LEMME 2008, in particolare alle pp. 34, 37-38. Sull'Accademia di Conca cfr. MICHIEL 1981, pp. 40-42.
[23] LEMME 2008, pp. 52-53.
[24] SPERINDEI 2003, p. 99, fig. 1.
[25] Cfr. BELLESI 1996a, p. 211.
[26] AOSMFF, Registro dei Battezzati maschi 50, 1654-1656, f. 162; ASFi, Grascia 197, c.n.n. *ad datam*.
[27] GABBURRI 1719-1741, IV, cc. 112r, 286v.
[28] ORLANDI 1704, p. 67; GABBURRI 1719-1741, I, c. 90r-v; *Supplemento alla serie dei trecento elogi* 1776, pp. 29-30; *Serie degli uomini i più illustri* 1769-1775.
[29] ASFi, AD 128, c. 83d. e s.; cfr. ZANGHERI 2000, p. 186.
[30] BARSANTI 1988, p. 790 e, in precedenza, McCorquodale, 'Carlo Dolci', *ad vocem* in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 83.
[31] ASFi, DG, Parte Antica 438, c. 153v, cit. in BELLESI 2009, I, p 182. Il dipinto, già riferito all'ambito di Carlo Dolci in CASCIU 1990, p. 259), è stato in seguito attribuito a Francesco Conti da Federico Berti (cfr. BERTI 1999, p. 35; F. Berti, in *La principessa saggia* 2006, p. 392, n. 217) che ha successivamente accolto l'attribuzione a Loni (BERTI 2010, p. 268, n. XVII).
[32] BARSANTI 1988, p. 790. La copia dall'incisione francese (sulla quale si veda CHIODINI 2007, pp. 116-117) è citata nell'inventario stilato nel 1713 alla morte del gran principe Ferdinando: ASFi, GM 1222, c. 48r e v, ed. in CHIARINI 1975b, p. 101 (si veda anche BORRONI SALVADORI 1974a, p. 1537; *Pittura francese nelle Gallerie Fiorentine* 1977, p. 222, n. LI; BANDERA 1978, p. 38 e fig. 28 a p. 46.
[33] BARSANTI 1988, p. 790 .
[34] BALDASSARI 1995, p. 71 fig. 20w, p. 178 e fig. 73w. Per il dipinto del Musée Fesch cfr. anche ROCHE 1993, p. 105 e MONBEIG GOGUEL 2006, p. 320. Sul rame di Norfolk, recante sul retro l'iscrizione "Pour Monsieur; Debonnaire Peint Par Carlo Dolci; a Rome en 1668", cfr. anche CLIFTON 1997, pp. 100-101, n. 43.
[35] BUSSE 1913b, p. 385.
[36] Olio su rame, cm 27 x 20, Dorotheum, Vienna, 17 ottobre 2007, n. 372.
[37] L'attribuzione alla Dolci è stata messa in dubbio da Charles McCorquodale (in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 80) che rilevava l'impossibilità, dettata dall'assenza di opere firmate o documentate della pittrice, di formulare ragionevoli ipotesi attributive; dello stesso avviso LOIRE 2006, pp. 130-132.
[38] Cfr. E. Pellegrini, in *Palazzo Blu* 2010, p. 93, n. P. 20.
[39] PROCACCI 1932, pp. 168-169.
[40] RICHA 1754-1762, X (1762), p. 30; cfr. anche PAATZ 1940-1954, III (1952), p. 233.
[41] ASFi, *Accademia del Disegno* 96, c. 58v.
[42] ASFi, *Accademia del Disegno* 96, c. 87r, alla data 22 settembre 1699, segnalato in BORRONI SALVADORI 1985, p. 129.
[43] AOSMFF, Registro dei Battezzati femmine 274, 1658-1660, f. 96.
[44] Cfr. ZANI 1817-1824, VII (1821), p. 343; HUARD 1835, p. 278; BUSSE 1913b, pp. 384-385. Per la biografia di Agnese cfr. inoltre McCORQUODALE 1986; GUERRIERI BORSOI 1991b; MARTIN 2001, p. 312.
[45] ASFi, Grascia 200, c. n.n. *ad datam*. Agnese fu sepolta nella chiesa di San Marco.
[46] Il testamento fu redatto dal notaio Jacopo Giacomelli il 20 gennaio 1731 (ASFi, *Notarile Moderno, Notaio Jacopo Giacomelli*, testamenti, 22869, 1716-1737, n. 44, cc. 72-73r; segnalato in BALDASSARI 2015, p. 353).
[47] ASFi, *Accademia del Disegno* 110, c. 63s (tra i "Novizi di Nostra Accademia per loro Entrature" del 1706 figura "Agnesa Baci"); ASFi, Accademia del Disegno 119, c. n.n., alle date 19 aprile 1717, primo maggio 1718, 8 gennaio 1718 [1719]. Cfr. anche ZANGHERI 2000, p. 115; MARTIN 2001, p. 312.
[48] ASFi, Manoscritti 583, *Repertorio Generale dei Matrimoni della Città di Firenze dall'Anno 1671 all'Anno 1720. Tomo Terzo*, c. n.n., *ad datam* 4 aprile 1682.
[49] AOSMFF, Registro dei Battezzati maschi 65, 1684-1686, f. 50; la data di morte di Filippo Baci si ricava da ASFi, Manoscritti 589, *Necrologio di Defunti della città di Firenze dall'anno 1701 all'anno 1750*, cc. n.n., *ad datam*.
[50] AOSMFF, Registro dei Battezzati maschi 66, 1686-1688, f. 235. La data di morte di Gaetano Baci è segnalata da GUERRIERI BORSOI 1991b, p. 417.
[51] AOSMFF, Registro dei Battezzati femmine 290, 1690-1692, f. 170.
[52] AOSMFF, Registro dei Battezzati femmine 293, 1696-1698, f. 173. Come nel caso di Gaetano, la data di morte di Caterina Chiara Baci è segnalata da GUERRIERI BORSOI 1991b, p. 417.
[53] La fotografia del dipinto si conserva a Firenze, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi (inv. n. 0320366): sul retro sono riportate le misure in pollici della tela e la scritta "Agnese Dolci a. 1686". Della consuetudine di Agnese con il genere del ritratto sono prova, oltre al citato foglio appartenuto a Gabburri, un altro disegno, ricordato in un'inedita memoria d'archivio rintracciata da Sandro Bellesi, raffigurante, appunto, un ritratto, eseguito dalla pittrice sedicenne nel 1675 e conservato a Firenze, in casa Salvini, insieme ad altri disegni e miniature di mano del ricordato Giovan Francesco Salvini, in gioventù scolaro di Carlo Dolci (cfr. in questo catalogo, la scheda di Sandro Bellesi del *San Michele Arcangelo* della collezione Amata attribuito ad Agnese).
[54] Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, pp. 360-363, n. 2.327; SCRASE 1996, p. 205.
[55] Cfr. *Da Tintoretto a Bison* 2005, p. 154, n. 246.
[56] Gessetto grigio e pietra rossa su carta giallastra, mm 309 x 234 (Ketterer Kunst, Münich, 28 ottobre 2006, lotto n. 411).
[57] Archivio Storico del Comune di Montepulciano, *Corrispondenza anno 1861, cartella archivio n. 1, Legato Crociani*, quaderno n. 1, c. 6r, n. 65, ed. in FATTORINI 2005, p. 54.
[58] Il dipinto (cm 13,3 x 10), già riferito ad ignoto artista toscano del XVII (*Catalogo del Museo Civico* 1909, p. 9, n. 7), è stato attribuito ad Agnese in *Museo Civico* 2000, p. 212, n. 179.
[59] Cfr. *Galleria Rinuccini* [1852], p. 7, n. 111 e *Catalogo Galleria Rinuccini* 1845, p. 13, n. 22; non ho reperito traccia di un *San Giovannino* segnalato come autografo della pittrice conservato nella stessa galleria (cfr. *Dolci, Agnese* 1973, p. 163); per il quadro Buondelmonti cfr. Firenze, Archivio Corsini, Stanza 4.a, Archivio Buondelmonti, Filza LXI (Inventari Buondelmonti, dal 1593 al 1828), *Inventario de' quadri fatto questo dì primo Maggio dell'anno 1743*, c. 8v; per il dipinto Riccardi cfr. ASFi, *Riccardi* 350, n. 97, al n. 164, ed. in MINICUCCI 1987, p. 375.
[60] Cfr. ROANI 2012, p. 172.
[61] Roma, Archivio Pallavicini (Amministrazione Pallavicini), (A. 5. 26/7), *Descrizione misura e stima di tutti i quadri di libera proprietà di S.E. Sigr D. Giulio Cesare Rospigliosi Pallavicini esistenti tanto in Roma nel suo Palazzo, quanto in Zagarolo*, n. 4, ed. in NEGRO 1999, p. 348, n. 4.
[62] *Alcuni dipinti* 1868, n. 64. Sulla collezione Cibrario si veda TETTONI 1872, pp. 206-207.
[63] *Catalogue of Lord Northwick* 1859, n. 1077, cit. in BRADBURY, PENNY 2002, p. 611, nota 48.
[64] Lo spoglio è stato possibile grazie all'indicizzazione dei cataloghi d'asta operata da The Getty Foundation e consultabile alla seguente pagina web: http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb.
[65] Cfr. BENASSAI 2011, p. 89, n. 499. Anche due figlie di Onorio, Maria Maddalena e Maria Caterina, presero i voti nel convento di San Baldassarre, rispettivamente nel 1701 e nel 1704; in quella sede Marinari stabilì che fosse eretta una cappella alla propria memoria, il cui patronato avrebbe dovuto trasmettersi ai suoi tre figli maschi, Gismondo, Niccolò e Giuseppe Maria (cfr. BENASSAI 2011, p. 71), nati dal secondo matrimonio del pittore, quello con Isabella Baldesi, celebrato in San Pier Maggiore il 4 febbraio 1682 (ASFi, Manoscritti 583, *Repertorio Generale dei Matrimoni della Città di Firenze dall'Anno 1671 all'Anno 1720. Tomo Terzo*, c. n.n., *ad datam*).
[66] Oltre al *Cristo benedicente il pane* del Louvre, lo pseudo-caposaldo cui si è fatto cenno, sono state ascritte alla pittrice (cfr. CANTELLI 1983, p. 68) le due *Madonne* della Pinacoteca Sabauda di Torino da assegnare ad norio Marinari, il *San Giovanni Evangelista* del Museo Pushkin di Mosca di Carlo Dolci, segnalato come firmato e datato dalla Dolci nel 1647 (dodici anni prima che Agnese nascesse); la *Madonna col Bambino* del Victoria and Albert Museum di Londra, probabile copia ottocentesca da una delle versioni di Dolci di questo soggetto (un'altra versione, che differisce da quella londinese per il formato circolare, passò all'asta Tatton di Christie's, il 14 dicembre 1928, lotto 126 sotto il nome di Agnese; cfr KAUFFMANN 1973, p. 86, n. 86); e, ancora, il *San Giovanni Evangelista* del Ringling Museum di Sarasota, autografo di Carlo e la *Mater Dolorosa* del Fitzwilliam Museum di Cambridge, derivazione forse settecentesca da Dolci padre (cfr. *Fitzwilliam Museum Cambridge* 1960-1977, II [1967], p. 44, n. 215). Ad Agnese Maurice Magnin attribuì, inoltre, la *Santa Lucia* del Musée Magnin di Digione, prudentemente retrocessa ad anonima copia da Dolci (MAGNIN 1923, pp. 119-120, n. 69; BREJON DE LAVERGNÉE 1980, p. 67, n. 47).
[67] MAGNIN 1919, p. 225; CHUDANT 1929, p. 113, n. 96.
[68] *Catalogo Belle Arti di Siena* 1864, p. 80; TORRITI 1978, p. 363, n. 490; la tela è stata ricondotta a Curradi da Silvana Cuzzocrea (1985, p. 112 e fig. 33).
[69] BALDASSARI 2015, pp. 134-135, n. 42 (con bibl. preced.); BELLESI 2013, pp. 57-58 e fig. 39 (con bibl. preced.); CANTELLI 2009, II, p. 184, fig. 121 (il dipinto Horne è considerato replica autografa di Carlo Dolci in GAMBA 1961, p. 37, n. 36).
[70] Su alcuni dipinti della bottega di Dolci d'incerta attribuzione cfr. BALDASSARI 2015, pp. 325-334.
[71] BORCHMEYER 2003, p. 111 ed. inglese.
[72] Cfr. CALIGARIS 1975, p. 72.

Catalogo

1.
Lodovico Cardi detto il Cigoli
(Cigoli, San Miniato, 1559 - Roma, 1613)

Adorazione dei Magi
1605 circa

Olio su tela
cm 220 x 148 x 4
Lucca, Musei nazionali, inv. 113

Proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino in Lucca, questa *Adorazione dei Magi* è stata ritenuta opera del bolognese Francesco Gessi fino al 1971, quando Silvia Meloni Trkulja l'attribuisce al Cigoli (MELONI TRKULJA 1971). La restituzione al Cardi era favorita dal riconoscimento del primo modello per la pala qui in esame, pubblicato dalla Waterhouse (1962) che lo individuò nella collezione di Sir Richard Colt Hoare, a Stourhead, dove tutt'oggi è conservato. I trascorsi di entrambe le tele furono indagati dalla Matteoli (1978): il modello inglese venne commissionato al Cigoli da Clemente degli Albizzi nel 1605 per la cappella di famiglia in San Pier Maggiore a Firenze; a seguito della distruzione della chiesa nel 1783, il dipinto passò sul mercato e quindi nella collezione inglese. La tela lucchese invece si trovava sul quarto altare a destra in Sant'Agostino, chiesa in cui era pure conservato un dipinto del Gessi, e questa compresenza ingenerò, secondo la studiosa, l'equivoco attributivo. Il successo del dipinto per San Pier Maggiore che secondo il Baldinucci "non ha parte in sé che bellissima non sia" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, III [1846]) fu tale da giustificare altre versioni uscite dalla bottega dell'artista. Tra queste figura il dipinto comparso sul mercato londinese nel 1968 (*Sotheby's* 1968), ritenuto dal Chiarini l'unico autografo (*Il Cigoli tra manierismo e Barocco* 1992) e recentemente passato nuovamente all'asta come "Lodovico Cardi and studio" (*Bonhams* 2014).
Un'ulteriore versione fu pubblicata dal Cantelli, che la rintracciò nei depositi delle Gallerie fiorentine (CANTELLI 1983). Si tratta dell'*Adorazione*, originariamente nella chiesa della Santissima Annunziata di Firenze, registrata come di Matteo Rosselli nel catalogo Masselli (n. 142, 1855) e giunta nei depositi di Palazzo Pitti nel 1976 (inv. 1890, n. 8712), ma che non viene menzionata dal Contini (1991), né dal Chiarini (*Il Cigoli tra manierismo e Barocco* 1992). Successivamente la tela è stata accolta come autografa del Cigoli nei repertori della Baldassari (2009) e del Bellesi (2009). Il riferimento suggerito dal Cantelli venne approfondito dal Faranda, che la collegò con il disegno 928F degli Uffizi (FARANDA 1986), già pubblicato dalla Matteoli in relazione alla tela di Stourhead. Entrambi presentano però l'impianto compositivo ribaltato rispetto al modello inglese e alle altre derivazioni note; manca inoltre il bell'inserto naturalistico del cane ai piedi della scala. Il dipinto esplicita tratti di stile assai in linea con la cultura figurativa del Cardi sebbene nel trattamento della materia pittorica sembri rivelare una cronologia poco più tarda. Entro il gruppo di repliche appena rammentato, è opportuno richiamare altresì la tela del Museo d'arte sacra di San Casciano in Val di Pesa, versione non autografa e più modesta, ma ugualmente significativa della eco che l'esemplare di San Pier Maggiore ebbe nel contesto della pittura del suo tempo. Essa trascrive puntualmente il dipinto del Cardi, dal quale si differenzia per la presenza di un personaggio alle spalle del re magio in piedi a destra, inserito un po' a fatica tra le altre teste, la cui caratterizzazione fisionomica farebbe pensare ad un ritratto.
Quanto all'*Adorazione* presente in mostra, essa è rispetto a quella inglese "solo meno immediata come si conviene ad una replica" (FARANDA 1986), ma ugualmente ricca dal punto di vista cromatico e del gusto per il dettaglio. Sontuosissime le vesti dei Re, d'oro damascato e pelliccia bianca il mantello di quello inginocchiato, che mostra una manica di velluto trattato con esemplare finezza nel gioco di luci ed ombre, a suggerirne una sensazione quasi tattile; veste verde e manto rosso cangiante e pelliccia maculata per il Re in piedi a destra. Il Baldinucci ne apprezzò anche la soavità dei gesti e delle espressioni: "sono arie di teste stupende, ricchezza e nobiltà, e meraviglioso (…) un ritratto d'un cane, della bellissima razza d'Inghilterra, a cui per parer vivo non manca che il moto (…)" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, III [1846]). Pregna di nobiltà e preziosismo, pervasa da un'aura intimista, l'*Adorazione* era destinata a segnare profondamente, oltre a Matteo Rosselli, il Dolci, artista sempre incline a cogliere dai maestri gli aspetti più consoni alla sua continua ricerca di profonda spiritualità e di perfezione tecnica. In molti casi, infatti, l'ispirazione ai modelli del Cigoli si fa evidente nelle opere del Dolci, come qui in mostra documentano sia l'*Adorazione* proveniente da Stamford (cat. n. 61), nonché la *Cena in Casa del Fariseo* (cat. n. 40), entrambe puntuali riprese di analoghi soggetti del Cardi.

Bibliografia: MELONI TRKULJA 1971, p. 104; WATERHOUSE 1992, pp. 151-154; MATTEOLI 1978, pp. 135-153; BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, III (1846), p. 253; *Sotheby's* 1968; *Il Cigoli tra manierismo e Barocco* 1992, p. 103; *Bonhams* 2014; CANTELLI 1983, p. 34, fig. 103; CONTINI 1991, p. 80; BALDASSARI 2009, p. 179; BELLESI 2009, I, p. 99; FARANDA 1986, p. 86.

Celeste Funicelli

2.
Cristofano Allori
(Firenze, 1577-1621)

Adorazione dei Magi
1610-1611

Olio su tela
cm 337 x 220
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1890, n. 8741

Il primo a ricordare una "gran tavola non del tutto finita, che rappresenta l'Adorazione dei Magi" realizzata da Cristofano Allori, è il Baldinucci (1681-1728) che la testimonia a Pitti, così come conferma l'inventario della Guardaroba Medicea del 1638 (M. L. Chappell, in *Cristofano Allori* 1984), che registra nella quinta camera dell'appartamento nuovo, attuale Sala di Saturno, "un quadro in tela entrovi dipinto la Madonna, Nostro Signore e San Giuseppe con l'adorazione de' Magi, di mano di Cristofono Allori, non fornito e senz'adornamento, alto braccia 5 ¾ incirca largo braccia tre ½" (*Collezionismo mediceo* 2005, II). Le vicende che portarono all'esecuzione di questo che Chappell definisce un "colossale bozzetto" (in *Cristofano Allori* 1984) e i sentieri che esso seguì per giungere a Palazzo Pitti, non sono unanimemente condivisi. Pizzorusso ha posto il dipinto in relazione alla documentata commissione per la campagna decorativa del Santuario della Fontenuova a Monsummano Terme, cui prese parte anche l'Allori, che nel maggio del 1611 riceveva "un acconto di 140 lire per l'esecuzione di un dipinto per l'altare in chiesa a mano destra" (PIZZORUSSO 1982). Rilevando l'analogia di misure tra la nostra tela e l'altare della chiesa, e richiamando i legami tra Cristofano e la corte medicea, in particolare con Ferdinando I, patrono del Santuario, lo studioso ha ipotizzato che questa circostanza abbia favorito il precoce ingresso dell'*Adorazione* nelle collezioni granducali. Di diverso avviso è il Chappell (in *Cristofano Allori* 1984), che suppone una provenienza pisana della pala, in virtù della corrispondenza di dimensioni con uno degli altari del Duomo di Pisa, dove poi trovò posto la *Madonna con Bambino tra Sante*, condotta a termine da Zanobi Rosi. Quest'ultima verrebbe ad esserne, in tal modo, una seconda versione, di diverso soggetto, eseguita per l'altare detto "delle Vergini". Egli individua inoltre alcuni disegni che ritiene "prime idee" per l'Adorazione, uno dei quali, il 7813 F degli Uffizi, reca sul verso una iscrizione "schizzi per la tavola di Pisa n. 3"; sebbene questa non sia autografa, essa suggerirebbe appunto che il dipinto era destinato a Pisa o ad un luogo limitrofo. Chappell mette in relazione la composizione alloriana con fortunati prototipi del Cigoli, come la pala per San Pier Maggiore a Firenze del 1605. Un riferimento, anche più stringente, si può individuare nell'*Adorazione dei Magi* oggi nei depositi di Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 8712), originariamente alla Santissima Annunziata di Firenze, e variamente disputata tra Cigoli e Rosselli.
Eseguita in un momento di snodo importante della poetica alloriana, tra l'apertura alle novità rubensiane e il superamento della fase neocorreggesca, l'*Adorazione* sorprende per la sua materia pittorica densa, che si scioglie in "movenze turgide e splendenti" (PIZZORUSSO 1982), da restituirne il senso di grandiosa massa vibrante, pronta ad affermarsi nella sua imponenza, nonostante lo stato di incompiutezza. Cristofano si dimostra pittore di sentimenti instillati di mitezza, che traspaiono dallo sguardo dolcissimo del re inginocchiato, dal sorriso abbozzato della Vergine e dalle placide movenze che sortiscono da questo gruppo; figure che paiono determinare un'azione drammatica da rappresentarsi su un proscenio invaso dalla luce tenue, la quale genera un'atmosfera idillica. Lo stato di abbozzo non pregiudica la cura e la precisione del dettaglio, tanto nelle anatomie quanto nei panneggi che concorrono a conferire maggiore solennità all'insieme.
Cristofano in questa fase, servendosi della materia morbida e pastosa, tornisce le sue figure rendendole assai plastiche e levigate. Il giovane Dolci restò certamente affascinato da questi modelli, ai quali guardò ed attinse: ne è testimonianza il recupero che Carlo fece di alcune soluzioni formali alloriane, documentato in mostra dal confronto tra il *San Sebastiano* della collezione Corsini di Firenze (cat. n. 11) e il *San Giovanni Battista nel deserto* di Cristofano della Palatina (cat. n. 10), o ancora dal *San Giuliano* nei De Young-Legion of Honor Fine Arts Museums di San Francisco, esemplificato su quello dipinto dall'Allori per San Benedetto Bianco.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, III (1846), p. 734; PIZZORUSSO 1982, pp. 43-47; M. L. Chappell, in *Cristofano Allori* 1984, pp. 84-86; *Collezionismo mediceo* 2005, II, p. 526; M. L. Chappell, in *Cristofano Allori* 1984, pp. 84-86.

Celeste Funicelli

3.
Matteo Rosselli
(Firenze, 1578-1650)
Adorazione dei Magi
1610-1620

Olio su tela
cm 126 x 100
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, donazione Cisbani

Il tema evangelico è trattato da uno dei protagonisti della pittura fiorentina della prima metà del Seicento con il suo caratteristico stile fiorito: Maria, fiancheggiata da Giuseppe, sorregge il Bambino sulle gambe e lo mostra alla venerazione dei Magi. Il primo di questi, inginocchiatosi e deposto il turbante, offre al Messia il vaso prezioso contenente l'oro, un altro più attempato è in atteggiamento adorante, mentre il terzo, moro, con un vaso nelle mani, è accompagnato da due assistenti. Dietro di loro inizia il corteo, popolato anche di cammelli, le cui ultime propaggini sono visibili nel paesaggio sullo sfondo.
Il Rosselli ha eseguito a più riprese dipinti che rappresentano quest'episodio. Se non rintracciata è la pala commessa da Roberto Antinori al suo maestro Gregorio Pagani per la cappella Pazzi in San Pier Maggiore a Firenze, che il Rosselli compì dopo la morte di lui, avvenuta nel 1605 (FAINI GUAZZELLI 1965-1966, II, pp. 134-135, n. 44), risale al 1607 quella dipinta da Matteo su commissione di Cosimo della Gherardesca per il monastero agostiniano di Santa Maria della Disciplina al Portico, presso il Galluzzo, che gli fu pagata da suor Diamante Canigiani su istanza di Alessandro Cicciaporci (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, IV [1846], p. 159; FAINI GUAZZELLI 1965-1966, II, pp. 128-129, n. 23; DEL VITA 1993, p. 238; S. Benassai, in PESCI 2009, pp. 94-95; *Il Seicento in Valdarno* 2011, p. 106, scheda 53) e dal 1949 è collocata al secondo altare sinistro della collegiata di San Lorenzo a Montevarchi (fig. 3a), seguita da quella del 1628 per il santuario della Madonna della Fontenuova a Monsummano (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, IV [1846], pp. 159, 165), per la quale il pittore adottò un taglio più frontale. Dispersa anche l'*Adorazione dei Magi*, datata 1629, menzionata negli inventari della Guardaroba Medicea del 1666-1668 e del 1683 (FAINI GUAZZELLI 1965-1966, II, p. 142, n. 67).
La vicenda critica di questa tela non risale più indietro di cinquant'anni fa, quando, conservata nella collezione fiorentina di Lia Cisbani, fu resa nota da Mina Gregori, che la giudicò una replica della pala di Montevarchi e la ritenne successiva di circa un decennio, in virtù di un'esecuzione pittorica più sciolta, conseguente a un probabile aggiornamento sulla pittura veneziana. Approfondita l'analisi dedicata all'opera da Silvia Benassai a seguito del legato testamentario della Cisbani, che ha destinato questa e altre quattro tele del Seicento fiorentino alla Fondazione Roberto Longhi. Ripercorsane la bibliografia, si è soffermata sulla resa attenta di stoffe e oggetti preziosi e sull'aspetto "quieto e pacifico" conferito ai suoi personaggi da Rosselli, che dovette ispirarsi a opere del maestro Pagani, ma anche del Cigoli, cimentatosi più volte su questo tema, e di Cristofano Allori.
Le conoscenze attuali non permettono di stabilire se la stella ben visibile nello stemma sul turbante in primo piano sia un riferimento alla stella che guidò i Magi o costituisca un elemento che rinvia all'ignoto committente dell'opera. Molto stretto appare il rapporto di questa tela, forse lievemente ridotta in larghezza e destinata alla devozione di un privato o a un piccolo ambiente sacro, con la pala dipinta nel 1607 (cm 296 x 200), che, trasferita nel 1814 in Sant'Andrea a Cennano a Montevarchi in cambio di una *Incoronazione della Vergine e Santi* di Sandro Botticelli, ora esposta a Villa La Quiete, da lì nel 1949 è stata spostata nella collegiata (DEL VITA 1993, pp. 231-244). In tempi prossimi a noi è stato precisato che la tela di Montevarchi fu eseguita per l'altare maggiore di Santa Maria della Disciplina, eretto nel 1608, e che la spesa di scudi ottanta (cui si aggiungevano scudi tre di tela e tre di azzurro) fu sostenuta da suor Diamante Canigiani levando dal Monte di Pietà i crediti che vi possedeva (CIABATTINI 2014, pp. 25-26). Sostituita nel 1696 da una pala di Pier Dandini, l'*Adorazione* del Rosselli fu spostata all'altare destro della chiesa e poi nel monastero, da dove fu prelevata per essere inviata a Montevarchi. Possiamo aggiungere qui che negli stessi anni il Rosselli ebbe con il monastero del Portico un rapporto non solo professionale ma anche personale, in quanto nel 1609 pagò cento scudi per la sorella Francesca che allora viveva in quel monastero (ASFi, CRSGF 207, 3, c. 74d).
L'aspetto magnificente di questo e degli altri dipinti affini del Rosselli dovette attrarre Carlo Dolci, che molto probabilmente si ispirò a queste composizioni nelle sue trattazioni pittoriche giovanili del tema (Woodstock, Blenheim Palace, Duke of Marlborough collection; Glasgow, Art Gallery and Museum, inv. n. 154; cfr. BALDASSARI 2015, pp. 102-105, schede 22-23).

Bibliografia: *70 pitture e sculture* 1965, p. 43, n. 5; FAINI GUAZZELLI 1965-1966, II, pp. 21, 32; CANTELLI 1983, p. 131; BENASSAI 2008, pp. n.n.; BALDASSARI 2009, p. 650; BELLESI 2009, I, p. 241; BENASSAI 2009, pp. 154-155, scheda 37; CANTELLI 2009, I, p. 175.

Paolo Benassai

Fig. 3a - Matteo Rosselli, *Adorazione dei Magi*, Montevarchi, San Lorenzo

4.
Jacopo Vignali
(Pratovecchio, 1592 – Firenze, 1664)

Circoncisione
1627

Olio su tela
cm 204 x 158
Firmato e datato in basso a sinistra “Jac. Vignali 1627”
San Casciano in Val di Pesa, chiesa della Misericordia

Il dipinto rappresenta un tema appena accennato nei Vangeli, affrontato dal pittore con un’interpretazione insieme domestica e mistica: subito fuori della capanna, a una parete della quale è appoggiata una scala, Maria sostiene amorevolmente sulle gambe un vivace Bambino sgambettante, che sta per subire l’intervento ad opera dello stesso Giuseppe. All’evento partecipano tre angeli, rivestiti di ricchi abiti, dei quali il primo offre un panno per tergere l’infante, mentre in alto un angioletto in volo indica il disco raggiato con il monogramma di Cristo.
La tela si trova fin dalla sua origine al primo altare destro della chiesa della Misericordia a San Casciano, che al tempo era annessa ad uno “ospizio” fondato all’inizio del Trecento dai domenicani di Santa Maria Novella a Firenze. L’ospizio fu da loro alienato nel 1788 e nel 1792 chiesa e ospizio furono assegnati alla confraternita della Misericordia appena ricostituita, che ancora vi ha sede (N. Matteuzzi, in *La Misericordia* 2015, pp. 31-39; A. Soffici, in *La Misericordia* 2015, pp. 41-50). L’altare, dedicato al Nome di Gesù, fu eretto nel 1624 per volere del fiorentino Raffaello di Pietro Bambacini e del figlio Fabio, come si evince dall’iscrizione posta sotto la mensa. Sul plinto destro è l’arme familiare, d’oro, alla colomba d’argento tenente nel becco un ramoscello d’olivo, poggiante su un monte, il tutto sormontato dallo scudo del Popolo fiorentino (ASFi, Ceramelli Papiani, 347), mentre nel plinto sinistro è uno stemma partito: a sinistra è l’arme Bambacini e a destra una mano che regge una bilancia. Lo stesso anno i Bambacini fecero costruire anche l’antistante altare del Rosario, ornato da una pala dello stesso Vignali con la *Madonna del Rosario con i santi Francesco, Caterina da Siena, Francesco e Lorenzo e con Maria Maddalena d’Austria e il figlio Ferdinando*.
Menzionata da Sebastiano Benedetto Bartolozzi, il biografo settecentesco del Vignali, dal quale apprendiamo che l’opera fu eseguita “a richiesta del Padre Maestro Arcangelo Baldini, che fu poi vescovo di Gravina”, la tela è stata esaminata in seguito da Ewald, che l’ha assegnata “ai migliori anni creativi del pittore”, individuandovi tangenze con Rosselli “nella grandiosità della composizione e nelle figure, interpretate tuttavia più dolcemente”, e ponendo in evidenza “un più raffinato senso del colore”, accordato con un “modellato più ricco e più soave ottenuto con luci e ombre”, elementi da porre probabilmente in relazione con la conoscenza di opere del Guercino, che il Vignali ebbe modo di vedere in occasione del viaggio a Roma del 1625.
La maturazione del pittore poté essere favorita anche dalle opere che intorno al 1620 o poco dopo pittori caravaggeschi italiani e stranieri come Manetti, Gramatica, Honthorst e Rombouts eseguirono direttamente a Firenze o vi fecero pervenire.
Se ancora ignoti sono i motivi che provocarono un ritardo, peraltro non prolungato, nel compimento dell’opera rispetto all’anno di costruzione dell’altare, appare opportuno sottolineare l’alta temperatura emotiva della scena, che induce a giudicare questa trattazione del tema come la più concentrata e intensa da parte del pittore, che in seguito, nel 1634, dipinse la tela omologa per la pieve di San Martino a Sesto Fiorentino, ove la scena è ambientata entro un’architettura fiorentina e “mirabile è il venerando aspetto del vecchio Simeone” (BARTOLOZZI 1753, p. XIII) e nel 1643, rielaborando questa composizione, eseguì la *Circoncisione* per la collegiata di San Martino a Pietrasanta.

Fig. 4a - Jacopo Vignali, *Tobiolo e l’angelo*, Firenze, Museo di San Marco

La combinazione tra “fiorente aria di teste” (DEL BRAVO 1961, p. 32) e risentito chiaroscuro in questa e in altre tele dipinte dal Vignali nella seconda metà del terzo decennio, come *Tobiolo e l’angelo* nel Museo di San Marco (inv. 1890, n. 8681; fig. 4a), dovette con ogni probabilità interessare il giovane Dolci, già presente nella bottega di Jacopo dal 1625 circa, come sembrano suggerire opere assegnate ai precoci esordi di Carlino quali l’*Adorazione dei Magi* dell’Art Gallery and Museum di Glasgow (inv. n. 154) o il *San Sebastiano* della Galleria Corsini di Firenze (inv. n. 215) (BALDASSARI 2015, pp. 104-105, scheda 22; e S. Bellesi in questi cat. n. 11).

Bibliografia: BARTOLOZZI 1753, p. XIII; DEL BRAVO 1961, p. 41, nota 13; EWALD 1964, p. 8; MASTROPIERRO 1973, pp. 25, 87; CANTELLI 1983, p. 143; PAGLIARULO 1986, p. 185; PAGLIARULO 1994, p. 183; CACCIATORI, BARTOLI 1997, pp. 29, 31; BALDASSARI 2009, p. 709; BELLESI 2009, I, p. 271; CANTELLI 2009, I, p. 194; CHIOSTRINI, MATTEUZZI, SOFFICI 2015, p. 76.

Paolo Benassai

5.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Giuseppe mostra la croce a Gesù Bambino

1635-1640

Olio su tela
cm 146 x 118
Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. n. 997.1.1

Il dipinto rappresenta un tema sacro non comune, ma che sembra in accordo con la poetica del pittore, maestro nel tradurre temi dalla marcata connotazione simbolica in immagini fortemente accostanti.
San Giuseppe sostiene con la destra una croce di canne unite fra loro e la mostra a Gesù, raffigurato in età giovanile, al quale cinge le spalle con un abbraccio, quasi a volerlo proteggere, e si rivolge con uno sguardo colmo di affetto. Il Bambino poggia la destra sulla gamba del padre adottivo e, con gli occhi al cielo, si protende verso la croce, pronto ad accogliere il destino che lo attende. Particolare evidenza è conferita agli sguardi dei due personaggi, quello più tenero e 'umano' di Giuseppe e quello più ispirato e 'divino' di Gesù, ai gesti delle loro mani, specialmente quella protesa del bambino, che si staglia contro la zona in ombra della veste del Santo, e alla nudità dei loro piedi, che potrebbe costituire un richiamo alla loro pazienza, secondo quanto riportato da Cesare Ripa nella descrizione della relativa figura allegorica: "Le spine (…) se bene pungono i piedi, cioè danno fastidio nel corso degli affetti terreni, nondimeno lasciano libera la testa e le altre membra più nobili; perché un'anima ben regolata e ben disposta sopra alla stabilità della virtù non prova il danno fondato nelle cose terrene" (RIPA 1630, p. 555).
La tela è menzionata per la prima volta in un inventario redatto nel 1790 e allegato alla richiesta della licenza di esportazione presentata alla direzione della Regia Galleria degli Uffizi dagli eredi di Lord George Nassau Clavering, terzo conte Cowper (1738-1789), che nel 1760 si era recato a Firenze e vi rimase per il resto della vita, riunendo una collezione nella sua casa, ubicata all'angolo tra le attuali via Ghibellina e via de' Pepi. Solo in via ipotetica può supporsi la sua provenienza dalla collezione fiorentina dei Torrigiani, ove invece si trovava certamente l'*Adorazione dei pastori* del Dolci acquisita da Lord Cowper e ora al Cleveland Museum of Art (cat. n. 6). Dopo la sua morte gli eredi trasferirono la collezione in Inghilterra e poco dopo la metà dell'Ottocento fu rilevata la presenza del dipinto nella dimora dei Cowper a Panshangen (Hertfordshire), ove rimase fino ai primi anni Cinquanta. Dopo essere passata per breve tempo ad un'altra collezione inglese, l'opera è entrata a far parte della collezione Chrysler di Norfolk, dove è rimasta per circa un trentennio. Acquistata nel 1989 da Clovis Whitfield ad un'asta Sotheby's a New York, nel 1997 è pervenuta all'attuale collocazione museale.
La tela si lega ad altre della precoce attività giovanile del Dolci, situabili a partire dalla metà del quarto decennio. Forti affinità sono rilevabili tra la figura del Santo e quella omologa nelle versioni dell'*Adorazione dei pastori* ora a Londra presso Wengraf e in collezione privata milanese (BALDASSARI 2015, pp. 84-86, nn. 7, 9), così come alcune tangenze esistono tra la figura del Bambino e quella del fanciullo nelle due versioni dell'*Angelo custode* a Londra presso Jean-Luc Baroni e nel Museo di Belle Arti di Budapest, ma soprattutto quella dell'angelo nel *San Matteo* del Jean Paul Getty Museum di Malibu (BALDASSARI 2015, pp. 80-83, nn. 5-6; pp. 128-129, n. 39). Le ombre dense nella veste del Santo sono ancora memori della lezione del maestro Vignali, mentre l'uso di colori puri, come il rosso sangue della tunica del Bambino, e la luminosa intensità delle teste sembrano rinviare alle coeve scelte pittoriche di Lorenzo Lippi (al corpetto dell'uomo in primo piano nel suo *Martirio di san Jacopo* del 1642 rinvia la tunica citata, fig. 5a), mentre per un'affine ricchezza emotiva possono richiamarsi il *Cristo servito da un angelo* di Santo Stefano a San Miniato, ora nei depositi della Soprintendenza pisana, e la *Testa di santa* passata sul mercato antiquario di New York nel 1970 (per queste opere si veda D'AFFLITTO 2002, pp. 97-99; p. 219, n. 48; p. 225, n. 54; p. 228, n. 56).

Bibliografia: WAAGEN 1854, III, p. 16; P*aintings from the Collection of Walter Chrysler* 1956, n. 39; *Baroque Paintings* 1963, n. 7; *Italian Renaissance* 1967, p. 48, n. 42; ROBINSON 1979, p. 167, fig. 9; CANTELLI 1983, p. 74; McCORQUODALE 1988-1989, pp. 38-43; BALDASSARI 1995, p. 59, n. 27; ELLIS 2005, p. 69, n. 33; BALDASSARI 2009, p. 332; BELLESI 2009, I, p. 135; CANTELLI 2009, I, p. 90; ELLIS 2009, p. 75; BALDASSARI 2015, pp. 96-97, n. 17.

Paolo Benassai

Fig. 5a - Lorenzo Lippi, *Martirio di san Jacopo* (part.), Firenze, Santa Maria del Carmine

6.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Adorazione dei pastori
1630-1635 circa

Olio su tela
cm 88,6 x 70,5
Cleveland, The Cleveland Museum of Art

Le curiose, quasi romanzesche, vicende di questo dipinto sono note già dal Settecento, quando Giuseppe Bencivenni Pelli, all'epoca direttore della Galleria degli Uffizi, si soffermò sull'opera all'interno delle sue *Efemeridi*. Il 2 luglio del 1775, infatti, il Pelli, descrivendo la straordinaria collezione d'arte di George Nassau Clavering, lord di Cowper, ci informa che una *Natività* di Carlo Dolci si trovava nella residenza fiorentina del nobile inglese, ma che originariamente era esposta nel palazzo di Giovan Battista Guadagni e di sua moglie Teresa Maria Torrigiani; il Guadagni, riporta il Pelli, l'aveva venduta all'insaputa della consorte – la quale aveva portato in dote, tra le altre cose, anche questo dipinto – e, volendo celare il misfatto, l'aveva tempestivamente rimpiazzata con una copia.
Grazie alle recenti scoperte archivistiche di Charles Ellis possiamo identificare questa *Adorazione dei pastori* con quella citata nelle *Bellezze della città di Firenze* (1677) all'interno dell'abitazione del senatore Carlo Torrigiani (dimora che oggi viene comunemente indicata come Palazzo Bartolini Torrigiani in Porta Rossa), con ogni probabilità il committente dell'opera, morto nel 1684. Come abbiamo detto, nella ricca dote portata da Teresa, ultima discendente della nobile famiglia dei Torrigiani, alle nozze con Giovan Battista Guadagni (1757) si trovava anche questo capolavoro giovanile di Carlo Dolci, ma già undici anni dopo, evidentemente a fronte di un'offerta vantaggiosa, il Guadagni decise di vendere furtivamente la tela a lord Cowper. Alla morte del nobile inglese i discendenti portarono l'opera a Londra, dove, dopo essere stata ereditata agli inizi del Novecento da lady Ethel Fane Grenfell, baronessa di Desborough e nipote di Katrin Compton Cowper, passando attraverso alcune vendite, fu finalmente acquistata dal museo di Cleveland.
Prima dei chiarimenti forniti da Ellis si pensava che quest'opera fosse quella presente in collezione Gerini a Firenze, nota solo attraverso un'incisione settecentesca e attualmente perduta, ricordata ancora nel 1686 all'interno del palazzo di famiglia nell'inventario redatto alla morte del senatore Girolamo Gerini.
Durante i suoi anni giovanili il Dolci si cimentò almeno cinque volte sul tema dell'*Adorazione dei pastori* – oltre alla perduta opera Gerini appena citata e, ovviamente, a quella in mostra, conosciamo la versione presente nella galleria londinese di Wengraf e probabilmente proveniente dalla collezione Ginori (fig. 6a), quella nella Burghley House a Stamford e, infine, una in collezione privata milanese – realizzando opere che presentano tra loro leggere, quasi impercettibili variazioni sul tema: oltre ad essere quella di dimensioni maggiori, la tela di Cleveland mostra un san Giuseppe più assorto e meditativo rispetto agli altri, che paiono invece in adorazione, mentre simili in tutte e quattro le versioni note sono il vecchio pastore che bacia i piedi a Gesù e la Vergine che scopre il bambino, dettaglio quest'ultimo che, com'è stato notato, deriva da un'idea di Gregorio Pagani.
La forte influenza dell'arte di Matteo Rosselli, riscontrabile in particolare nel delicato volto di Maria e in quello degli angioletti in volo (i quali mostrano anche echi cigoleschi), oltre che il suggestivo tentativo di identificazione del fanciullo in preghiera alle spalle del pastore, sulla destra nella tela milanese, con un autoritratto di Carlino, hanno spinto convincentemente la critica a collocare all'interno dell'attività giovanile, e più precisamente intorno agli anni Trenta del secolo, tutte e quattro le opere appena citate.
Anche a un altro tema dell'infanzia di Gesù, vale a dire l'*Adorazione dei Magi*, il Dolci, durante la sua prima attività, dedicò almeno quattro versioni alquanto simili tra loro.

Bibliografia: BOCCHI, CINELLI 1677, ed. 1974, p. 198; BENCIVENNI PELLI 1759-1807, II.3, f. 483r-v, 2 luglio 1775; WAAGEN 1854, III, pp. 15-16; BUSSE 1913a, p. 387; GRAVES 1913-1915, I, p. 292; TZEUTSCHLER LURIE 1968, pp. 219-229, figg. 7, 8, 14, 16; E. P. Pillsbury, in *Florence and the Arts* 1971, n. 16; *Handbook of Cleveland* 1978, p. 140; A. Tzeutschler Lurie, in *European Paintings* 1982, pp. 336-338; CANTELLI 1983, p. 73; BALDASSARI 1995, p. 34, n. 3; BALDASSARI 2002, pp. 7-10, fig. 6; ELLIS 2005, p. 65; DI DEDDA 2008, p. 79; BALDASSARI 2009, p. 333; ELLIS 2009, pp. 74-75; INGEDAAY 2013, I, pp. 316-317, fig. 207; BALDASSARI 2015, pp. 86-87, n. 10.

Marco Betti

Fig. 6a - Carlo Dolci, *Adorazione dei pastori*, Londra, Wengraf Ltd

7.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Stefano della Bella
1631

Olio su tela
cm 59 x 48
Iscrizione: a tergo, sul telaio, in grafia ottocentesca "FATTO DA/ CARLINO DOL[CI]/ IN ETÀ di XV ANNI"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 316

Un'immagine di questo ritratto, debitamente attribuita a Carlo Dolci, fu pubblicata nel 1842 nel quarto volume di *L'imperiale e Reale Galleria Pitti illustrata*. Nella scheda che accompagna l'immagine, Numa Pompilio Tanzini fece cenno ad un intervento di restauro del dipinto che, a suo dire, recava a tergo un'iscrizione originale "prima che fosse rintelato." È, infatti, ottocentesca la grafia dell'iscrizione leggibile ancora oggi sul telaio, anch'esso ottocentesco. È probabile che il restauratore abbia riportato fedelmente l'iscrizione originale, perché la forma e il contenuto di quella attuale risulta molto simile alle iscrizioni autografe che si trovano a tergo di diversi quadri di Dolci, come il ritratto di *Ainolfo de' Bardi di Vernio* esposto in questa sede, e il *Davide con la testa di Golia* (riprodotta in McCORQUODALE 1977, p. 56, fig. 3). Tanzini fornì anche una preziosa notizia sulla provenienza del ritratto che, secondo lui, fu traslato in galleria dalla Villa della Petraia. Poiché il ritratto non figura nel catalogo della Galleria pubblicato da Inghirami nel 1834, si può datare il trasferimento dalla Petraia tra questa data e il 1842.
Tanzini si interrogò sull'identità del giovane raffigurato e passò in rassegna i personaggi che, secondo Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 340), furono raffigurati da Dolci nei primi anni della carriera. Propose, a titolo di mera ipotesi, che potesse essere il ritratto, rammentato da Baldinucci, del musico Antonio Landini. Esaminò una possibile identificazione con Giovanni de' Bardi che, sempre secondo Baldinucci, fu ritratto da Dolci intorno a questa data, ma non riusciva a spiegare la presenza del ritratto di un Bardi nella villa medicea della Petraia. La questione è, ancora oggi, oggetto di dibattito della critica.
Il nome di Giovanni de' Bardi fu riproposto da Günther Heinz nel 1960 e l'identificazione è stata, in sostanza, accolta in negli studi pubblicati negli anni successivi, che indicano il giovane raffigurato come un non meglio specificato membro di casa Bardi. Questioni cronologiche ci costringono a scartare l'ipotesi, se vogliamo prestare fede all'iscrizione, che indica una datazione al 1631, consona al taglio degli indumenti del giovane. Nel 1631 Giovanni de' Bardi, nato nel 1602 (AOSMFF, Registro dei battezzati 23, c. 134v=fotogr. 234), avrebbe avuto ventinove anni, una decina di più dell'età presunta del giovane raffigurato da Dolci.
Appare, invece, molto convincente l'identificazione proposta nel 1975 da Evelina Borea, che ha avuto il merito di riconoscervi il ritratto del celebre incisore Stefano della Bella citato in un inventario dei beni del defunto principe Lorenzo de' Medici conservati proprio nella Villa della Petraia (ASFi, GM 628, c. 8). Le ricerche di Borea (1975, *passim*) hanno dimostrato che don Lorenzo (1609-1648), fratello minore del granduca Cosimo II, acquisì un grande numero di quadri dei migliori pittori fiorentini del momento per ornamento della Petraia, la sua residenza extra-urbana (*La Quadreria* 1977, *passim*). L'inventario in questione fu stilato nel 1649, un anno dopo la morte del principe, e descrive un ritratto di *Stefano della Bella* che corrisponde in ogni dettaglio al dipinto che esponiamo: "Un Quadro in tela dipintovi fino a mezzo busto il ritratto di Stefanino della Bella in giubbone trinciato e collare a lattughe ^di Carlo Dolci^ con ornamento vernic[i]ato di rosso all'indiana, rabescato d'oro alto braccia 1 ⅓ largo braccia 1 ¼ 28 n. 1".
Il ritratto era conservato in una stanza accanto alla porta del Giardino verso il vivaio, dove è ricordato anche dagli inventari della villa stilati nel 1671 e nel 1760 (ASFi, GM 782, c. 9r; ASFi, GM app. 50, p. 15).
L'età apparente del giovane nel ritratto collima in modo perfetto con quella di Stefano, ventunenne nel 1631; era nato, infatti, il 18 maggio 1610 (AOSMFF, Registro dei battezzati 27, c. 139v=fotogr. 240). Il portamento del giovane dipinto da Dolci corrisponde a quello descritto da Filippo Baldinucci nella sua biografia dell'incisore (1681-1728, ed. 1845-1847, IV [1846], p. 603). Il biografo ci informò che della Bella, avviato ad apprendere il mestiere dell'orafo, approdò dopo un paio di passaggi nella bottega di Orazio Vanni, dove fu chiamato Stefanino non solo per la sua giovane età, ma anche "per l'avvenenza del suo trattare". Baldinucci narrò, inoltre, che il talento che Stefanino mostrava nel copiare le incisioni di Jacques Callot fu presto notato dal pittore Giovan Battista Vanni, figlio di Orazio, che lo fece trasferire nella propria bottega, da dove passò in seguito, in quella di Cesare Dandini (*ivi*, p. 605). La carriera di Stefanino, noto per le incisioni che riproducono le feste di corte, deve molto alla protezione di don Lorenzo de' Medici. Grazie alle ricerche di Borea, sappiamo che nell'agosto del 1629 il principe concesse una provvisione mensile di quattro ducati a "Stefano di Francesco della

Fig. 7a - Francesco Cambi, *Ritratto di Stefano della Bella*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Fig. 7b - Philipp Andreas Kilian, *Ritratto di Stefano della Bella* (part. di incisione), da VON SANDRRART 1675

Bella giovane, che disegna di penna et studia" per permettergli di "tirare avanti" (ASFi, MdP 5168, fasc. A, p. 88, citato in BOREA 1975, pp. 27, 37, nota 34; cfr. anche VESME, DEARBORN MASSAR 1971, p. 211). Scorrendo i libri contabili di don Lorenzo, notiamo che la rata mensile, aumentata a sei ducati, gli fu pagata ancora per molti anni, anche durante i soggiorni di studio e lavoro dell'artista fuori la Toscana. Continuò a percepirla nel 1634, quando si trasferì a Roma per motivi di studio, e ancora, dal 1639 al 1643, mentre lavorava in Francia (ASFi, MdP 5168,

fasc. 3, pp. 252, 333; ASFi, MdP 5168, fasc. 4, cc. 39r, 70v, 77v, 92v, 100r).

Poiché, malgrado lunghe ricerche, non è stato possibile rintracciare un pagamento per il ritratto nei libri contabili del principe, sembra ragionevole ipotizzare che sia stato donatogli da della Bella in segno di gratitudine. Va valutato anche la possibilità che il ritratto sia stato un regalo di Dolci. Baldinucci rammenta una *Testa di morto col motto Flos Agri*, donata dal pittore a don Lorenzo quando si rivolse al Principe per chiedere un contributo per la dote della sorella Margherita (BALDINUCCI 1681-1782, ed. 1845-1847, V [1847], p. 341). Inquadrato in questo contesto, il dono del ritratto di *Stefano della Bella* potrebbe essere interpretato come un ulteriore gesto di riconoscenza di Dolci per l'elargizione concessa.

Per chiarezza, è necessario fare cenno alle contestazioni avanzate nel 1988 da Anna Matteoli che, a torto, mise in dubbio l'identificazione con il ritratto di Stefano della Bella di proprietà di don Lorenzo. Le sue riserve sono basate su dubbi che, esaminati attentamente, si rivelano inconsistenti. È, innanzitutto, facilmente spiegabile il divario che Matteoli ha notato tra le dimensioni del ritratto e quelle indicate dagli inventari della Petraia del 1649 e del 1671, braccia 1 1/3 x 1 ¼, equivalenti a 77,6 x 72,8 cm. Le misure riportate in questi due manoscritti, come quelle in un buon numero di inventari, comprendevano la cornice del ritratto. Per rendersene conto basta confrontare le dimensioni indicate per lo stesso "Ritratto di Stefanino della Bella, opera di Carlo Dolci" nell'inventario del 1760 – braccia 1 x 3/4, equivalenti a 58,3 x 43,5 – che risultano prossime a quelle del dipinto della Galleria Palatina. Non è, in secondo luogo, così marcata la differenza, messa in risalto da Matteoli, tra i lineamenti del giovane nel ritratto della Palatina e quelli di *Stefano della Bella* nell'effigie dipinta da Francesco Cambi (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 1541, cfr. M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 198, n. 152; fig. 7a). Le sue fattezze risultano, in ogni caso, molto simili quelle di Stefano in due incisioni che lo ritraggono, la prima di Wenzel Hollar (MATTEOLI 1988, pp. 378-379) e la seconda di Philipp Andreas Kilian (fig. 7b), pubblicata da VON SANDRART 1675, 2 parte, 3 libro, capitolo 25). Si può sciogliere anche il terzo dubbio posto da Matteoli, riguardante gli abiti indossati dal giovane, giudicati da lei troppo ricchi per un giovane e povero artista. Poiché Stefano era uno dei 'provvisionati' di don Lorenzo, potrebbero essere indumenti forniti dal principe, se non addirittura presi in prestito per l'occasione.

L'immediatezza dell'immagine e la perspicace lettura dell'anima di Stefanino della Bella suggeriscono che lui e Carlino Dolci fossero legati da un'intima amicizia, nata con ogni probabilità all'interno della Compagnia di San Benedetto Bianco, il centro spirituale della vita di Carlino. Vi sono, infatti, due indizi che suggeriscono che anche Stefanino facesse parte di questa congregazione. Il primo è la presenza del nome del fratello maggiore, Ludovico della Bella, in un elenco dei confratelli che avevano l'uso di una cassa all'interno della compagnia, nota stilata poco prima del ritorno di Stefano in patria nel 1650 (*Nota delle Casse*, ASFi, Acquisti e Doni 84, ins. 2, cc. n.n.). Il secondo si ricava dai registri di morti di due diverse magistrature fiorentine, secondo i quali, Stefano della Bella fu sepolto il 5 dicembre 1664 proprio in San Benedetto (ASFi, Grascia 195, c. 508v; ASFi, AMS 258, c. 234r).

Rimane da fare, a questo punto, solo una breve analisi stilistica di questo ritratto di straordinaria bellezza non solo per la qualità della pittura, ma anche per l'intensità dell'immagine. L'impaginazione scelta da Dolci riduce al minimo lo spazio intorno al giovane, una tecnica che, con l'ausilio di una intensa illuminazione, crea l'illusione di una figura proiettata in avanti nello spazio dell'osservatore. Il giovane pittore può aver tratto ispirazione per l'impaginazione da ritratti di Jacopo da Empoli, come quello di una ignota *Gentildonna* conservato in una collezione privata, o da opere di Cesare Dandini come il *Ritratto della Bettona* (cat. n. 33). Per l'esecuzione pittorica, nettamente diversa da quella del maestro Jacopo Vignali, Dolci sembra aver seguito l'esempio di Cristofano Allori. Risulta estremamente calzante il termine di confronto indicato da Charles McCorquodale in occasione della mostra del 1986, il *Ritratto di Geri della Rena* di mano dell'Allori (Brunswick, Bowdoin College Museum, n. 1870.003). Non è facile provare che Dolci abbia avuto occasione di vedere questo ritratto, ricordato in casa della Rena da un documento del 1661 (cfr. GOLDENBERG STOPPATO 2009, pp. 39-40, 42-43, nota 13, tav. 4). Sappiamo, invece, con certezza che il giovane pittore aveva libero accesso alle due tele con i *Santi Giuliano* e *Benedetto* dipinte da Allori per la Compagnia di San Benedetto Bianco (*Cristofano Allori* 1984, pp. 58-59), e che eseguì una copia parziale del primo di questi, conservata oggi a San Francisco (cfr. BALDASSARI 2015, p. 93 n. 14). Dolci forse ebbe modo di vedere anche il ritratto di mano di Allori citato nel 1633 nel testamento di Orazio Vanni, confratello della stessa compagnia e maestro di della Bella (ASFi, Notarile moderno, Protocollo 13392, cc. 88r-91r, n. 62).

Bibliografia: P. Tanzini, in *L'imperiale e Reale Galleria* 1837-1842, IV (1842), pp. n.n.; CHIAVACCI 1859, p. 142, n. 316; BUSSE 1913a, p. 385; JAHN RUSCONI 1937, pp. 108-109, n. 316; HEINZ 1960, pp. 205 fig. 217, 218-219; DEL BRAVO 1961, p. 39; DEL BRAVO 1963, p. 33; FRANCINI CIARANFI 1964, pp. 30-31, n. 316; *La Galleria Palatina* 1966, p. 54, n. 316; McCORQUODALE 1973, pp. 480, 482; GREGORI 1974, pp. 225-226; BOREA 1975, pp. 27, fig. 5, 27-28, 37 note 35-38; *La Quadreria* 1977, pp. 20, 42, n. 13; *Painting in Florence* 1979, p. 44; CANTELLI 1983, p. 69, fig. 313; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, pp. 434-435, n. 1.243; Ch. McCorquodale, in *Das Florentiner Seicento* 1987, pp. 109 n. 57, 110, fig. 57; MATTEOLI 1988, pp. 362 fig. 5, 373-374; F. Baldassari, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, p. 726; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 420; *Uffizi e Pitti* 1994, p. 409, n. 542; BALDASSARI 1995, pp. 34-37, n. 4, fig. 4; *Central Italian Drawings* 2001, p. 216, n. 146, nota 7; S. Bellesi, in *Il Corridoio Vasariano* 2002, p. 129, n. 17; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 147, n. 225; *Collezionismo mediceo* 2005, p. 108, nota 399; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134; S. Benassai, in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 240, n. 44; BALDASSARI 2015, pp. 76-77, n. 2.

Lisa Goldenberg Stoppato

8.
Carlo Dolci
(da Michelangelo Buonarroti)
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Andrea Quaratesi
1645

Matita rossa su carta bianca
mm 352 x 250
Iscrizione: sul verso "Questo Disegno è copiato dall'Originale quale è in Casa il Sig.r Gio. Quaratesi et è di mano di Michelagnolo et è il ritratto D'Andrea di Rinieri Quaratesi mio Nonno e q.sto è di Mano di Carlin Dolci fatto D'Ott.re 1645"
Firenze, GDSU, inv. n. 824 E

Grazie alla scritta presente sul verso del foglio apprendiamo notizie illuminanti sull'identità del personaggio raffigurato e sulla storia dell'opera, derivata, come tramandato nel testo, da un disegno autografo di Michelangelo. Strettamente conforme all'originale, oggi conservato nelle raccolte grafiche del British Museum a Londra (fig. 8a; inv. 1895-9-15-519; TURNER 1986, p. 121, n. 85, con bibl. preced.), l'opera presenta il ritratto, poco più che a mezzo busto, di Andrea Quaratesi (1512-1585), patrizio toscano, legato al tempo della sua giovinezza, come Tommaso de' Cavalieri, da una tenera e affettuosa amicizia con Buonarroti. Studi condotti soprattutto da Andrea Donati (2010, pp. 42-43) hanno messo in luce l'intimo rapporto tra il sommo artista e il giovinetto, tra i quali intercorse anche lo scambio di poesie petrarchesche e lettere velatamente amorose, sancito da interessi comuni di vario tipo, prevalentemente artistici e filosofico-letterari. Eseguito intorno al 1530 e donato dall'artista al giovane amico, il disegno, rimasto in eredità alla famiglia di Andrea, fu oggetto di interessi particolari da parte di Giovanni Quaratesi (1602-1655), nipote del ritrattato, che, nel 1645, dette incarico a Carlo Dolci di eseguire la copia qui in esame, oggi conservata nel GDSU. Dal disegno seicentesco furono tratte alcune copie, delle quali, tra quelle al momento note, una sicuramente autografa di Dolci è catalogata nelle raccolte del Louvre (MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 230-231, n. 293) mentre un'altra, già assegnata allo stesso artista e oggi espunta dal catalogo di questi, è conservata nel Museum Boijmans Van Beungingen a Rotterdam (JOANNIDES 2003, pp. 251-253, n. 107).

Fig. 8a - Michelangelo Buonarroti, *Ritratto di Andrea Quaratesi*, Londra, The British Museum

L'importanza dell'iscrizione vergata sul verso del disegno degli Uffizi, fondamentale per la corretta assegnazione al catalogo michelangiolesco del foglio londinese (riferito in passato anche ad altri artisti toscani del XVI secolo), consente di soffermare l'attenzione sul legame ancora vivo, e ben saldo, tra il grande genio e i pittori fiorentini del Seicento, molti dei quali, come Andrea Commodi, autori di interessanti prove grafiche tratte da alcuni capolavori buonarrotiani (per il rapporto tra Michelangelo e gli artisti toscani del Seicento si veda BELLESI 2014a e BELLESI 2014b). Oltre all'immortale maestro di Caprese, l'attenzione di Dolci per le glorie artistiche del passato regionale è rivolta, come possiamo dedurre soprattutto dall'esame delle sue pitture, alle raffinatezze del linguaggio stilistico e figurativo del Bronzino. Attestazioni di interesse verso la poetica bronziniana si desumono essenzialmente e in modo inconfutabile dallo studio di un bel disegno, eseguito da Carlino a matita rossa e matita nera su carta bianca, raffigurante un *Ritratto allegorico di Dante* (SCRASE 1996, pp. 204-207, fig. 1). Conservato nel Fitzwilliam Museum a Cambridge, il foglio, relazionabile a due pitture autografe del maestro cinquecentesco (R. De Giorgi, in *Bronzino* 2010, pp. 206-209, nn. IV.3-IV.4), presenta i caratteri più tipici del linguaggio dolciano, ben evidenti, come in gran parte delle opere del pittore, nella diligenza esecutiva e nella paziente descrizione della figura e degli elementi di contorno, dati distintivi dell'attività dell'artista, ampiamente lodati dai biografi sei-settecenteschi, a partire da Filippo Baldinucci.
Lo spoglio delle fonti archivistiche e bibliografiche consente di documentare, oltre al disegno tratto dall'originale michelangiolesco, la presenza *ab antiquo* di altre opere di Dolci nelle collezioni della famiglia Quaratesi. Abbiamo infatti memoria di una serie di *Apostoli*, oggi dispersi in varie raccolte (BALDASSARI 1995, pp. 72-76, nn. 36-39, con bibl. preced.), di un "Cristo orante nell'orto che spira gran devozione" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 347), forse identificabile con il rametto oggi conservato in Palazzo Rosso a Genova (si veda cat. n. 84), e, ancora, i rami con *Cristo con la croce* e l'*Addolorata* e due tele con *San Carlo* e nuovamente l'*Addolorata* (BALDASSARI 1995, p. 73).

Bibliografia: PETRIOLI TOFANI 1986, I, pp. 355-356 (con bibl. preced.); MONBEIG GOGUEL 2005, p. 231; DONATI 2010, pp. 42-43; BELLESI 2014a, pp. 65-66, figg. 14-15.

Sandro Bellesi

9.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di fra' Ainolfo de' Bardi
1632

Olio su tela
cm 149,5 x 119
Iscrizione: a tergo "CARLO DOLCI FECE DI SUA ETÀ ANNI 16 – 1632"
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 9298

La data di esecuzione, 1632, e la paternità di questo dipinto sono stabilite in modo inequivocabile dall'iscrizione autografa stilata sul verso. Il dipinto è, infatti, rammentato da Filippo Baldinucci tra le prime opere eseguite da Carlo Dolci: "Per fra Inolfo de' Bardi, nobil cavaliere fiorentino, ebbe a fare il ritratto quanto il naturale sino al ginocchio, in abito da caccia, in campo d'aria, e quello di Giovanni de' Bardi, suo nipote". Il ritratto rimase in possesso dei discendenti di fra' Ainolfo fino al 1954, quando morì il conte Alberto Bardi Serzelli che aveva dettato il lascito alle Gallerie fiorentine col testamento rogato il 6 luglio 1951 (FRANCINI CIARANFI 1954).
Ainolfo de' Bardi da Vernio nacque il 30 gennaio 1572 [ab Inc.=1573] (AOSMFF, Registro dei battezzati 15, c. 8=fotogr. 15). Era figlio del soldato e umanista Giovanni Maria, celebre per quel sodalizio di musici, letterati e artisti noto come la "Camerata de' Bardi" (ASFi, Raccolta Sebregondi 396, cc. n.n.; MAGINI 2000, pp. 240-241). Nel 1583 Ainolfo fu ammesso all'ordine di San Giovanni di Gerusalemme, anche se, per la sua giovane età, fu esentato dall'obbligo consueto di recarsi immediatamente a Malta, grazie all'intercessione di Caterina de' Medici, parente di sua madre Lucrezia Salviati (ASFi, Bardi-Serzelli 4, ins. 11, c. n.n.). Nel 1592 partì per Malta per adempiere al suo dovere, ma intorno al 1597 si spostò a Roma, dove il padre era stato chiamato sin dal 1592 al servizio di Clemente VIII (CANTAGALLI, PANNELLA 1964, p. 302). A fra' Ainolfo il Papa concesse l'incarico di capitano della Guardia dei cavalleggeri e nel 1601 la commenda gerosolimitano di Modena (RUSSO 2012, p. 564). Dopo la morte di Clemente VIII e l'elezione di Paolo V nel 1605, i Bardi padre e figlio rientrarono a Firenze, dove nel 1608 fra' Ainolfo entrò al servizio di Ferdinando I de' Medici. Il suo nome figura con la carica di cameriere in uno spoglio settecentesco dei ruoli della corte medicea per tutto il granducato di Cosimo II (1609-1621) e per il primo decennio di quello di Ferdinando II, sino al 1631 (ASFi, Manoscritti 321, pp. 358, 361, 366, 388, 393, 399, 412, 422, 425, 433, 439, 445, 451, 459, 466, 474, 484, 498, 503, 505, 511, 513, 516, 523, 526). È ricordato nel 1635 in questo manoscritto come "Furier maggiore" di Ferdinando II (*ivi*, p. 575); e nel 1626 nel diario del soggiorno di Cassiano del Pozzo a Firenze, come capo di una battuta di caccia organizzata in suo onore (*Collezionismo mediceo* 2005, p. 322)
Bardi ebbe anche incarichi diplomatici: nel 1611 fu mandato a Milano da Cosimo II al capezzale del conestabile di Castiglia, nel 1615 portò alla corte estense le condoglianze per la morte della duchessa Virginia, nel 1616 fu inviato alla Verna per complimentare il cardinale Domenico Rivarola (DEL PIAZZO 1952, pp. 72, 64, 92). Fonti archivistiche legano il suo nome ad alcuni spettacoli allestiti alla corte medicea: grazie ad una lettera di fra' Ainolfo del 2 marzo 1618, sappiamo del suo ruolo nei preparativi degli spettacoli organizzati in onore della visita dell'arciduca Leopoldo a Firenze, l'*Andromeda* di Jacopo Cicognini e una recita fatta dai figli di Cosimo II (ASFi, MdP 1702, c. n.n., MAP doc. 24244). Dal diario di corte di Cesare Tinghi apprendiamo che Bardi fu protettore dei tintori in una finta battaglia tra questi e i tessitori inscenata sull'Arno il 25 luglio 1619 (BNCF, Capponi 261, II, cc. 216v-217r; SOLERTI 1905, pp. 146-147). Fra' Ainolfo morì il 22 novembre 1638 e fu sepolto nella chiesa di Santa Croce (ASFi, Grascia 195, c. 21v)
La posa scelta da Dolci per il ritratto di fra' Ainolfo deve molto a quella di un ritratto di Jacopo da Empoli, quello che raffigura *Giovan Battista Gambetti*, conservato oggi nella Galleria Palatina (inv. 1912, n. 260, fig. 9a). Il gesto quasi teatrale di Bardi, che solleva il braccio destro forse per indicare le figure a caccia sullo sfondo, forse deriva da quello di Cristo nella lunetta con il *Quo Vadis* eseguito nel 1631 dal maestro di Dolci Jacopo Vignali per la cappella Bonsi nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano (CHINI 1984, pp. 111, 112, fig. 109). L'idea di porre la figura contro il cielo aperto, in "campo d'aria", deriva senza dubbio da un'altra tela dipinta da Vignali per la cappella Bonsi, *L'apparizione della Croce a Costantino*, dove il Santo è presentato

Fig. 9a - Jacopo da Empoli, *Ritratto di Giovan Battista Gambetti*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Fig. 9b - Giusto Suttermans, *Ritratto di Mattias de' Medici*, Firenze, Palazzo Pitti

con il cielo come fondo e piccole figure a cavallo non dissimili ai cacciatori nel ritratto di Ainolfo (cfr. CHINI 1984, pp. 111, 113). Con un colpo di genio, Dolci adottò l'invenzione, non infrequente nei dipinti di soggetto religioso, in un ritratto. L'invenzione verrà ripetuta da Giusto Suttermans nei ritratti dei principi *Mattias e Francesco de' Medici* eseguiti poco più tardi (Firenze, Palazzo Pitti, inv. Poggio a Caiano, nn. 137 e 144, fig. 9b).

Nel 1973 Charles McCorquodale si domandò perché una commissione così prestigiosa sia stata affidata ad un giovane ed inesperto pittore come Dolci, quando uno specialista come Suttermans si trovava da tempo a Firenze. Una prima spiegazione si ricava da documenti che attestano la frequenza di fra' Ainolfo del mondo degli artisti. Testimonia la sua presenza protettrice nell'ambiente una garanzia ritrovata tra le carte del Tribunale Criminale di Roma: il 25 settembre 1603 il "Commendator fra Ainolfo Bardi [de'] Conti di Vernio" promise e dette la sua "parola al illustrissimo monsignor Governatore di Roma che Michelagniolo da Caravagio pitore non ofenderà nè farà ofendere nè nella vita nè nel'onore Giovanni Baglione pitore et Tomaso alias Mau pitore" (ASR, TCG, Atti di Cancelleria, Fedi, b. 163, fasc. 77, cc. 61r-62v, pubblicato da CORRADINI 1993, p. 29). Ne troviamo un'ulteriore testimonianza nella sua appartenenza all'Accademia del Disegno di Firenze, documentata dal 1610 al 1636 (ASFi, AD 124, cc. 3s-d; AD 125, cc. 13s-d, 54s-d, citati da ZANGHERI 2000, pp. 21-22).

Anche legami familiari possono aver facilitato la commissione: il 25 dicembre 1628 Giovanni de' Bardi, nipote di Ainolfo, aveva sposato Costanza Ximenes d'Aragona, figlia di Sebastiano e sorella del pittore dilettante Raffaello che, secondo Filippo Baldinucci, frequentava la bottega di Vignali negli anni dell'apprendistato di Carlo Dolci. Raffaello potrebbe aver fatto da tramite per la commissione concessa al giovane pittore.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 340; *Serie degli uomini i più illustri* 1769-1775, XI (1775), p. 32; *Mostra del Ritratto* 1911, p. 201, n. 2; BUSSE 1913a, p. 385; *Mostra della pittura italiana* 1922, p. 84, n. 391 A; GAMBA 1927, pp. 75-76, tav. fuori testo; *La Moda* 1951, p. 46, n. 68; FRANCINI CIARANFI 1954, pp. 362-363; A. Marabottini, in *Il Seicento europeo* 1956, pp. 117-118, n. 86; HEINZ 1960, p. 218; DEL BRAVO 1961, p. 39; DEL BRAVO 1963, p. 33; FRANCINI CIARANFI 1964, p. 49, n. 9298; *La Galleria Palatina* 1966, p. 93, n. 9298; A. M. Francini Ciaranfi, in *Arte e scienza* 1969, pp. 32, tav. 18, 33, scheda 18; GINORI LISCI 1972, II, pp. 614, 615, note 20-21; McCORQUODALE 1973, pp. 479 e fig. 1, 480-481, 482, 484, 485; McCORQUODALE 1974, p. 208; GREGORI 1974, pp. 225, 226; S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1980, p. 246, n. P531; MELONI TRKULJA 1980, p. 21, n. III 5; CANTELLI 1983, p. 69; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, pp. 81, 83; A. Natali, in *Painters by Painters* 1988, cat. n. 15; A. Natali, in *Autoritratti degli Uffizi* 1990, cat. n. 14; SCALINI 1988, pp. 19, 27 fig. 8; F. Baldassari, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, p. 726; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 420; *Uffizi e Pitti* 1994, II, p. 409, n. 543; BALDASSARI 1995, p. 35, n. e fig. 5, tav. IV; FOSSI 2001, p. 274; S. Bellesi, in *Il Corridoio Vasariano* 2002, p. 129, n. 17; C. Vigliarolo, in *Monaci in arme* 2004, pp. 311-312, n. 144; BALDASSARI 2009, p. 330; BELLESI 2009, I, p. 134; A. Cesarini, in *Caravaggio a Roma* 2011, p. 253, doc. 31; RUSSO 2012, pp. 560 fig. 1, 565; S. Benassai, in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 240, n. 44; BALDASSARI 2015, pp. 78-79, n. 3.

Lisa Goldenberg Stoppato

10.
Cristofano Allori
(Firenze, 1577-1621)

San Giovanni Battista nel deserto

1612-1615 circa

Olio su tela
cm 177 x 159
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1912, n. 305

Insieme alle tele con *Giuditta con la testa di Oloferne e l'ancella Abra* e l'*Ospitalità di san Giuliano* della Galleria Palatina, l'opera, priva di dati documentari che possano precisare il nome del committente e i tempi della sua esecuzione, rappresenta una delle effigi più note riferibili a Cristofano Allori, nonché uno dei dipinti più intriganti e rappresentativi della pittura fiorentina del primo Seicento.
Orchestrata su effetti luministici fortemente contrastati, l'opera presenta san Giovanni Battista, Nunzio e Precursore di Cristo, seduto su una roccia con una ciotola nel pugno della mano sinistra, in prossimità di un rigagnolo d'acqua. Posizionato entro un ameno paesaggio boschivo digradante verso uno sfondo indefinito sul quale si staglia un avvolgente cielo glauco solcato da soffuse nubi madreperlacee, il Santo, dal corpo muscoloso sprigionante dinamismo e vitalità, si qualifica soprattutto per l'enfatico sentimentalismo del volto, oscillante tra sensuale languore ed estasi sacrale, esaltato mirabilmente dal violento e quasi perverso gioco di contrasti di luci e ombre che modellano e, al contempo, esaltano la fiera bellezza dei lineamenti della figura.
I particolari caratteri stilistici ed esecutivi hanno indotto la critica a collocare l'esecuzione della tela in un periodo contenibile tra il 1612 e il 1615, tempo nel quale Allori, reduce da un probabile viaggio a Roma, indirizza i suoi dipinti verso un lessico originalissimo, ricco di erudita creatività, nel quale si armonizzano i caratteri più tipici della tradizione fiorentina con la *nouvelle vague* romana in "una soluzione elegante fra estremo realismo e idealismo classicheggiante" (M. L. Chappell, in *Cristofano Allori* 1984, p. 87). Risposta in chiave fiorentina al linguaggio caravaggesco e alla lezione anticheggiante di Annibale Carracci e dei suoi adepti, l'opera, nella quale risultano evidenti riferimenti alle pitture di paesaggio introdotte nel capoluogo toscano alla fine del '500 soprattutto da Adriano Fiammingo, mostra dati distintivi originalissimi che, nel giro di breve tempo, avrebbero aperto la strada a vari artisti fiorentini, primi tra tutti Jacopo Vignali, Cesare Dandini e Carlo Dolci.
La notorietà del dipinto, nato sicuramente in seno alla committenza medicea come si desume da un'attenta lettura di alcuni pagamenti presenti nei registri granducali, è testimoniata da alcune derivazioni, riferibili in gran parte alla scuola dell'artista o più tarde, tra le quali spicca, per l'alto livello qualitativo una bella tela conservata in collezione privata a Roma (cm 166 x 121), licenziata da Cristofano e dall'allievo Zanobi Rosi in un tempo sicuramente contenibile tra il 1618 e il 1621 (fig. 10a; BELLESI 2013, pp. 25-26).
Studi e meditazioni sulle opere di Allori ricorrono con una certa frequenza nell'attività di Carlo Dolci, come testimoniano varie opere, tra le quali un rame con *San Francesco in preghiera* in collezione privata (BALDASSARI 2015, pp. 216-217, n. 113; con bibl. preced.), copia di formato ridotto del celebre originale di Cristofano nella Galleria Borghese a Roma, e un piccolo ovale con *San Giuliano* conservato attualmente nei De Young-Legion of Honor Fine Arts Museums a San Francisco (inv. n. 2014-10, fig. 10b; BALDASSARI 2015, p. 93, n. 15; con bibl. preced.), derivato da un autografo del maestro primo-seicentesco già nella Compagnia di San Benedetto Bianco e oggi nel Seminario Maggiore a Firenze. Insieme a questi è da ricordare uno stendardo con l'effigie di *San Benedetto* eseguito da Carlino su un prototipo alloriano, anch'esso documentato *ab antiquo* in San Benedetto Bianco, oggi conservato nel citato seminario fiorentino (per quest'ultima opera si veda M.L. Chappell, in *Cristofano Allori* 1984, pp. 58-59; con bibl. preced.). Menzionato con dovizia di dettagli da Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 352-353), il dipinto di Dolci, portato a Roma in occasione dell'Anno Santo 1675 e affiancato nel 1700 a un secondo stendardo realizzato da Francesco Botti (BELLESI 1996c), fu donato, come apprendiamo dalle memorie dall'abate Orazio Marrini (1764-1766, I, 1764, p. XXXXVI, nota 1), alla chiesa di San Giovanni de' Fiorentini, dove risultava documentato ancora nel corso del Settecento.

Fig. 10a - Cristofano Allori e Zanobi Rosi, *San Giovanni Battista nel deserto*, collezione privata

Fig. 10b - Carlo Dolci (da Cristofano Allori), *San Giuliano*, San Francisco, De Young-Legion of Honor Fine Arts Museums

Bibliografia: PIZZORUSSO 1982, pp. 53-54 e 138 (con bibl. preced.); M. Chappell, in *Cristofano Allori* 1984, pp. 87-88, n. 28, C. Pizzorusso, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, I, p. 32; BELLESI 2009, I, p. 70 e p. 13, fig. 12.

Sandro Bellesi

11.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
San Sebastiano
1635-1645

Olio su tela
cm 121 x 91
Firenze, Galleria Corsini, inv. n. 215

Una luce tiepida e cristallina modella con garbata armonia la bella figura del santo, martire cristiano vissuto al tempo degli imperatori Diocleziano e Massimiano, molto venerato nel corso dei secoli negli edifici di culto e nelle dimore private, invocato soprattutto per sconfiggere malattie endemiche, prima fra tutte la peste. Emergente da un fondo scuro apparentemente privo di profondità, la figura, dal corpo atletico e perfetto sul quale guizzano fasce muscolari che creano un vibrante gioco di luci e ombre, è descritta, secondo formule artistiche tra le più correnti nell'iconografia sacra, con la testa, rapita da estasi mistica, inclinata languidamente verso l'alto e alonata da una dorata luce paradisiaca che, assorbita in parte dalla soffice chioma ambrata, irradia il nobile volto del giovane uomo, dai tratti perfetti, quasi androgini. Seppur sprigionante devota sacralità, la figura, indagata con indubbia cura edonistica, non appare però priva di languore e sottile malizia interpretativa, come sottolinea mirabilmente l'insistita descrizione del corpo statuario del giovane uomo, simile a un idolo eburneo di intangibile bellezza, dal quale sembrano scivolare lungo i fianchi, con apparente *nonchalance*, i vaporosi drappi in finissimo raso indiano color verde abete e rosso rubino che lasciano intravedere parte della zona inguinale, ovvero il fianco destro all'attaccatura della coscia.
Catalogabile tra i raggiungimenti artistici più alti e significativi riferibili al primo periodo di attività di Carlo Dolci, la tela, al momento priva di precisi dati documentari che possano precisare i tempi della sua esecuzione, è da riferire, in base al confronto con altre opere del pittore, tra la seconda metà degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo. Segnalato per la prima volta da Charles-Nicolas Cochin nel suo *Voyage d'Italie* del 1758, il quadro, ritenuto dallo scrittore uno dei più belli e rappresentativi della Galleria Corsini a Firenze, fu selezionato dai suoi proprietari nel 1767 per essere esposto in tale anno, sotto il patrocinio dell'Accademia delle Arti del Disegno, nella mostra allestita nel chiostro grande della Santissima Annunziata (*Il Trionfo* 1767, p. 81). Menzionata da Ulderico Medici nel catalogo della Galleria Corsini del 1880 e in molte pubblicazioni dall'Ottocento ai nostri giorni, l'opera è stata oggetto di accurate indagini, vòlte a indagare, in prevalenza, il legame tra questa e altre pitture di Dolci licenziate più o meno nello stesso tempo.
Al di là delle affinità con dipinti dell'artista pressoché coevi come il *San Paolo Eremita* nel Muzeum Narodowe a Varsavia e la *Santa Maria Maddalena penitente* nel Nationalmuseum a Stoccolma, l'opera, sensibile anche al linguaggio figurativo di pittori fiorentini primo-seicenteschi come Cristofano Allori e Matteo Rosselli, mostra, soprattutto, debiti diretti dalla statuaria antica e contemporanea. Oltre alle analogie con il busto di *Alessandro morente* della Galleria degli Uffizi, sottolineato da tempo dalla critica, legami stringenti, finora mai evidenziati, risultano con il marmo allusivo al *Martirio* di Gherardo Silvani e Antonio Novelli presente nella cappella Pucci alla Santissima Annunziata di Firenze (fig. 11a; FABBRI 1992, pp. 114-117). Lasciata pressoché ultimata nel 1627 da Silvani per contrasti insorti con i committenti, la statua, condotta a termine nel 1651 da Novelli, mostra assonanze con la tela di Dolci, oltre che nella formula descrittiva della figura, nell'interpretazione devota del giovane, frutto di una cultura artistica raffinatamente erudita mutuata in gran parte dalla corrente purista fiorentina primo-seicentesca. Da veri eredi di Giovan Battista Caccini, Silvani e Novelli, del tutto insensibili al fascino conturbante del barocco romano, mostrano nella descrizione del personaggio, come in Dolci, un'atteggiata eleganza di eco neo-cinquecentesca ben evidente nell'attenta descrizione del nudo e nel sognante sentimentalismo del volto, in linea con l'eredità di maestri come Baccio Bandinelli e Andrea di Michelangelo Ferrucci, autore, quest'ultimo, di un fascinoso *Bacco* in collezione privata (BELLESI 2003a), strettamente affine, di fatto, al *San Sebastiano* e al *Martirio* appena esaminati.
La notorietà della tela di Dolci è testimoniata, oltre che da una riduzione autografa con leggere varianti conservata nello Schloss Weissenstein a Pommersfelden, da molte derivazioni di bottega o di età più avanzata (a tale riguardo si veda, ad esempio, BALDASSARI 1995, p. 56), tra le quali segnaliamo un dipinto finora inedito conservato nella collezione di Gianfranco Luzzetti a Firenze.

Fig. 11a - Gherardo Silvani e Antonio Novelli, *Il Martirio* (part.), Firenze, Santissima Annunziata

Fig. 11b - Carlo Dolci, *Gesù giovinetto tra la Madonna e san Giuseppe* (part.), San Pietroburgo, Ermitage

La particolarità descrittiva dello scorcio della testa e la tipologia del volto del santo, derivate, come indicato, soprattutto dalla conoscenza del marmo antico con *Alessandro morente*, ricorrono con una certa frequenza nelle opere licenziate da Dolci tra gli anni trenta e quaranta. Oltre che in dipinti con singole figure, citazioni dalla celebre statua ellenistica compaiono in quadri di dimensioni diverse con gruppi di personaggi, come la bella teletta con *Gesù giovinetto tra la Madonna e san Giuseppe* nelle raccolte dell'Ermitage a San Pietroburgo (fig. 11b;VSEVOLOŽSKAJA 2010, pp. 135, 212-213, n. 59), identificabile, in base a un'iscrizione, con "La S. Conversazione in figure intere piccole, con cornice intagliata e dorata di Carlino Dolci", citata nell'inventario del 1727 della collezione del marchese Giovan Gualberto Guicciardini a Firenze (ASFi, Panciatichi 109, c. 12v, BELLESI 1993, p. 29). Da questa o da una composizione simile l'allievo Alessandro Loni, citato erroneamente come Lori, ricavò un dipinto, già in Palazzo Pitti, "alto 1 s. 18, largo br. 1 ½ dipintovi di mano di Alessandro Lori la Santa Conversazione, cioè il bambino Giuesù che guarda verso il cielo, ove vi è lo Spirito Santo, la Madonna SS.ma a sedere, S. Giuseppe in piedi, che con la mano destra tiene Giesù per un braccio, et in lontananza veduta di paese" (ASFi, GM 1222, c. 33r, n. 324; cit. in CHIARINI 1975b, p. 80).

Bibliografia: COCHIN 1758, II, p. 71; *Il Trionfo* 1767, p. 81; FANTOZZI 1842, p. 559; MEDICI 1880, pp. 73-74, n. 215; BORRONI SALVADORI 1974b, p. 81; CANTELLI 1983, p. 69; BALDASSARI 1995, pp. 54-57, n. 24; R. Pantanella, in *The Italians* 2002, p. 47; BELLESI 2009, I, p. 134 e II, p. 247 fig. 524; CANTELLI 2009, II, p. 185 fig. 122; DEL BRAVO 2014, p. 207; BALDASSARI 2015, pp. 124-125, n. 36.

Sandro Bellesi

12.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Angelo custode
1640-1645

Olio su tela ovale
cm 86 x 65
Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. n. 494

Come altri pittori fiorentini a lui contemporanei anche Carlo Dolci trattò in alcuni dei suoi quadri il tema dell'Angelo Custode, simbolo dell'anima umana guidata sulla via della rettitudine da un messaggero di Dio. Caratterizzate da un bambino o da un fanciullo accompagnato da un angelo, le opere dedicate a questo soggetto, talvolta equivocato con il mito veterotestamentario di Tobiolo e l'angelo, presentano solitamente le due figure, coprotagoniste dell'episodio, raccolte in silenti colloqui con i volti sprigionanti devota e accostante spiritualità. Secondo questa formula i due personaggi vengono in effetti così descritti anche nella tela di Dolci qui in esame, dove il pittore, al meglio delle sue potenzialità artistiche e interpretative, propone una composizione ricca di poetica sacralità, enfatizzata mirabilmente dalla statuaria bellezza delle figure, accarezzate con estrema dolcezza da una soave luce divina. Come in molte delle migliori realizzazioni dell'artista anche in questo dipinto viene dato ampio risalto, insieme all'acribia descrittiva dei personaggi, all'accuratissima definizione degli elementi di contorno, in questo caso le preziose ed esclusive vesti di seta, dai colori sgargianti e dai vivaci disegni ornamentali di gusto medio-orientale, la spilla in oro con un opale dai riflessi madreperlacei e il libro con le pagine tinteggiate lungo i bordi con un lucidissimo rosso lacca.
Ignorata nelle fonti biografiche dedicate all'artista, l'opera, documentata all'inizio del Novecento come autografa di Matteo Rosselli (TÉREY 1916) e poi assegnata correttamente a Dolci da Carlo Del Bravo (1963), fece parte nel Settecento della collezione del vescovo magiaro Emericus Esterházy dalla quale giunse in seguito a vari passaggi nello Szépművészeti Múzeum a Budapest, dove è tuttora conservata.
Databile all'inizio del quinto decennio del Seicento (DEL BRAVO 1963, p. 36) e non alla metà degli anni Trenta come è stato proposto talvolta dalla critica (si veda BALDASSARI 2015, p. 82), la tela, nella quale appaiono evidenti nella figura del fanciullo debiti tipologici dal busto antico con *Alessandro morente* degli Uffizi e da dipinti rosselliani come il *San Giovanni Battista* nella collezione Jeancolas a Parigi (fig. 12a; BELLESI 2009, I, p. 19, tav. VII), presenta caratteri di stile e formule tipologiche rapportabili a dipinti dell'artista, riferibili più o meno al suo stesso tempo di esecuzione, tra i quali appare doveroso menzionare, per maggiori pertinenze sintattiche, il *San Sebastiano* nella Galleria Corsini a Firenze, il *Matrimonio di Sara* in collezione privata e il *San Matteo e l'Angelo* nel J. Paul Getty Museum a Malibu (inv. n. 69. PA.29; fig. 12b).
Oggetto di riflessioni nel corso di vari decenni di attività, il tema dell'Angelo Custode ricorre con una certa frequenza nell'attività pittorica di Dolci. Oltre all'esemplare in esame, il più bello e affascinante dedicato dall'artista a questo soggetto, sono da ricordare anche un quadretto conservato nelle raccolte di lord Methuen a Corsham Court, documentato *ab antiquo* nella collezione Valori a Firenze, e la grande pala d'altare eseguita per la cattedrale di Prato, oggi conservata nell'attiguo Museo dell'Opera del Duomo. Insieme a questi è da ricordare un più problematico dipinto in ovale, passato come cerchia dell'artista presso la Casa d'aste Pandolfini a Firenze nel 2010, e poi assegnato al catalogo autografo di Dolci (BALDASSARI 2015, pp. 80-81, n. 5). L'opera, al momento presso Jean-Luc Baroni a Londra, è stata riferita da Francesca Baldassari all'attività giovanile di Dolci e collocata dalla studiosa allo stesso tempo di esecuzione del quadro a Budapest. In realtà l'opera mostra caratteri di stile completamente diversi dal dipinto ungherese, ben evidenti nell'intonazione e nella stesura delle pennellate nonché nella tipologia delle figure, riferibili, con probabilità, a un tempo più avanzato.

Bibliografia: TÉREY 1916, p. 235; DEL BRAVO 1963, p. 36 fig. 45; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, pp. 436-437, n. 1.244; Á. Szigethi, in *Museum of Fine Arts. Budapest* 1991, 34; BALDASSARI 1995, pp. 38-39, n. 7; Á. Szigethi, in *Von Raphael bis Tiepolo* 1999, p. 202 n. 45; BELLESI 2009, I, p. 134; V. Tátrai, in *Caravaggio to Canaletto* 2013, pp. 268-269, n. 64; BALDASSARI 2015, pp. 82-83, n. 6.

Sandro Bellesi

Fig. 12a - Matteo Rosselli, *San Giovanni Battista*, Parigi, collezione Claude Jeancolas

Fig. 12b - Carlo Dolci, *San Matteo e l'Angelo*, Malibu, The J. Paul Getty Museum

13.
Felice Ficherelli
(San Gimignano, 1603 - Firenze, 1660)

San Giovanni Battista

1645 circa

Olio su tela
cm 80 x 65
Firenze, Depositi delle Gallerie, inv. 1890, n. 3176 (in deposito presso il Comando Regione Carabinieri Toscana)

Il dipinto proviene dall'antico Spedale fiorentino di Santa Maria Nuova dove recava, come il pendant con *Santa Reparata* (fig. 13a), la medesima, tradizionale, attribuzione al senese Rutilio Manetti.
Pubblicata come autografa di Cesare Dandini (CANTELLI 1983) e considerata successivamente opera di ambito dandiniano (BRASIOLI, CIUCCETTI 1989), la tela è stata ricondotta alla mano di Felice Ficherelli da Sandro Bellesi (1996a).
Il dipinto – di cui è nota una copia comparsa anni or sono sul mercato inglese, che ne testimonia la discreta fortuna (*Sotheby's* 2006) – raffigura il giovane Battista a mezzo busto, le mani incrociate in attitudine di preghiera; dal bastone, uno degli attributi consueti del santo, pende un lungo cartiglio recante il noto motto evangelico (Giovanni, 1, 29) "ECCE AGNUS DEI, ECCE QUI TOLLIT PECCATA MUNDI".
Opera matura di Ficherelli, l'ovale si caratterizza, come molti dei dipinti maturi del pittore di San Gimignano, dalla resa sommaria del panneggio della veste del Battista, il cui volto, prossimo ai modi di Cesare Dandini cui la tela, com'è detto, è stata a lungo attribuita, rammenta i lineamenti di Camillo Marini, il bellissimo modello fiorentino ricordato da Filippo Baldinucci nella *Notizia* dedicata al Riposo (1681-1728, ed. 1845-1847, IV [1846], pp. 566-567); questi dovette essere, per la sua particolare avvenenza, uno dei modelli preferiti da Ficherelli che lo ritrasse anche nelle vesti di David nelle due redazioni di *David con la testa di Golia* (Firenze, coll. privata; già Parigi, mercato), caratterizzati dall'evidente libertà del *ductus* pittorico.
Per quanto riguarda le notizie sulla committenza di questa tela, non sussistono elementi certi per identificarla con una delle 'storie' di san Giovanni Battista citate dallo stesso Baldinucci tra i dipinti eseguiti per Giovanni Battista Chellini, nobiluomo fiorentino che le aveva donate al nipote Felice di Ferdinando in occasione delle nozze con Caterina Puccini, celebrate nel marzo 1656 (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, IV [1846], p. 566).
L'ovale già in Santa Maria Nuova testimonia, inoltre, ciò che più interessa in questa sede, le tangenze stilistiche, cioè, con la pittura di Carlo Dolci, più giovane del Riposo di tredici anni e sicuramente entrato fin da giovanissimo in contatto con la pittura del sangimignanese per via della comune frequentazione di casa Bardi. Questi ultimi, i più importanti committenti di Ficherelli, lo furono anche di Jacopo Vignali, maestro di Dolci: Carlo de' Bardi, infatti, fece realizzare a Jacopo la pala raffigurante *La Beata Chiara da Montefalco comunicata da Gesù* per l'altare famigliare in Santo Spirito, commessa nel 1627 e conclusa nel 1629 (cfr. PAGLIARULO 1994, p. 143). Il talento dello stesso Carlo fu precocemente notato dai colti esponenti dell'antica famiglia, come attestano anche il celebre, giovanilissimo, *Ritratto di fra' Ainolfo de' Bardi* del 1632 (cat. n. 9), l'altrettanto precoce al *Ritratto di Giovanni de' Bardi*, nipote di Ainolfo, anch'esso citato da Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 340), oltre alla testa virile di attuale ubicazione ignota, resa nota da Carlo del Bravo che ne specificò la provenienza dalla prestigiosa raccolta fiorentina (DEL BRAVO 1963, p. 36 e tav. 44a). Somiglianze non trascurabili si rilevano, a tale proposito, tra quest'ultimo dipinto e l'efebico *San Giovanni Battista* dai lunghi capelli scuri che ricadono ad incorniciarne il volto quasi imberbe, non dissimile dall'altrettanto apollineo *San Sebastiano* di Dolci della Galleria Corsini di Firenze (cat. n. 11), replicato a mezza figura dallo stesso Carlo nella versione conservata presso lo Schloss Weissenstein di Pommersfelden. Delle suggestive analogie tra Ficherelli e Dolci – già rilevate da Mina Gregori che, sul finire degli anni Sessanta, parlava, a proposito della pittura del Riposo di "tangenza con lo svolgersi delle magie coloristiche della corrente Vignali-Dolci" (GREGORI 1968, p. 23) – è, inoltre, prova evidente uno dei capolavori del Riposo, la magnifica *Pazienza* anch'essa già in casa Bardi e, in tempi più vicini a noi, appartenuta a Piero Bigongiari (ora Pistoia, collezione della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia), diretto precedente dello splendido dipinto di uguale soggetto siglato e datato da Carlino nel 1677 ed esposto in questa occasione (cat. n. 68).

Bibliografia: CANTELLI 1983, fig. 214; BRASIOLI, CIUCCETTI 1989, p. 103; BELLESI 1996a, pp. 23-24, fig. 19s; BALDASSARI 2009, p. 360; BELLESI 2009, I, p. 145; II, p. 280, fig. 604.

Silvia Benassai

Fig. 13a - Felice Ficherelli, *Santa Reparata*, Firenze, Gallerie Fiorentine, depositi

14.
Francesco Ferrucci
detto del Tadda (attr.)
(Fiesole, 1497 - Firenze, 1585)

Alessandro morente
1580-1586 circa

Porfido e marmo bianco
cm 60 x 45
Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure

La rutilante testa dell'*Alessandro morente* in porfido e marmo bianco, conservata nel museo dell'Opificio delle Pietre Dure, è dichiaratamente espressione di quel gusto per l'Antico di cui in particolar modo la scultura si fece interprete e portavoce a partire dal Rinascimento maturo. La sua fonte d'ispirazione è la testa tardo-ellenistica, in marmo insulare bianco (fig. 14a), collocata dal Settecento nel canto della crociera all'inizio del Corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Sculture 338), generalmente ignorata dai visitatori sprovveduti di questo torno di tempo. Corsi e ricorsi storici. E dire che in passato la testa del cosiddetto *Alessandro morente* ha goduto di una spettacolare fama, dal momento che è stata ritenuta l'unico ritratto del dinasta macedone. La scultura, conservata fino a metà del collo, apparteneva verosimilmente ad una statua di dimensioni superiori al naturale e ritrae un giovane dai tratti idealizzati e con una folta chioma inanellata: il volto, dagli zigomi alti che conferiscono all'ovale una forma allungata, è caratterizzato da sopracciglia aggrottate, occhi infossati e una bocca languidamente dischiusa che lascia intravedere i denti dell'arcata superiore. Il tono drammatico dell'immagine è rafforzato dalla forte torsione del collo e dallo sguardo rivolto al cielo. Sullo scorcio del Cinquecento Gian Paolo Lomazzo (1590, ed. 1974, p. 43) dedica al marmo degli Uffizi entusiastiche parole, riferendolo a Lisippo che, soprattutto nella grande concavità degli occhi e nella quadratura del naso, costituì un precedente mentale per Polidoro da Caravaggio, Michelangelo e Raffaello. A detta di Plutarco (*Alessandro* 2,2:4,1), Lisippo, l'unico scultore cui era stato concesso il diritto di ritrarre il condottiero, lo avrebbe raffigurato con una voluminosa chioma e gli occhi rivolti al cielo. Inoltre, dal tardo Rinascimento l'antiquaria, data la tensione drammatica dell'opera ritenuta di Lisippo, come già detto, cercò di ravvisarne gli ultimi istanti della vita di Alessandro che troppo provato per parlare si limitava a sollevare il capo e lasciava che i suoi soldati gli baciassero le mani; fu messa in relazione al suo stato di debolezza per le ferite riportate nella battaglia contro gli Ossidraci, oppure riferita al desiderio indomito di conquista-

Fig. 14a - *Alessandro morente*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Fig. 14b - Matteo Ferrucci, *Alessandro morente*, Firenze, Museo del Bargello

re nuovi mondi, altrimenti al pericolo che aveva corso per essersi immerso nelle acque gelide del fiume Cidno (HAMMOND 1993, *passim*). Poi, seguendo un fisiologico avvicendamento, la fama della testa marmorea, ancora smaltata nella prima metà del Settecento, cominciò ad appannarsi a partire dal 1779, quando durante gli scavi a Tivoli nella Villa cosiddetta dei Pisoni da don José Nicolas de Azara, ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, fu recuperata un'erma di Alessandro Magno con il nome e il patronimico del condottiero (B. Cacciotti, in *Le Erme Tiburtine* 1992, pp. 187-190).

Già Carlo Fea, curatore dell'edizione winckelmanniana della *Storia del disegno presso gli antichi*, considerò dubitativamente da un punto di vista iconografico i supposti ritratti di Alessandro agli Uffizi, quello del Museo Capitolino, e la scultura lacunosa già di proprietà di Cristina di Svezia (per l'esemplare del Museo Capitolino, cfr. STUART JONES 1912, p. 341, scheda 3 (Helios); ROMEO 1998, pp. 203-211; per la scultura di Cristina di Svezia, cfr. SCHRÖDER 2004, pp. 188-193, n.132). Successivamente la letteratura si perde in saggi e scritti sulla fortuna dei ritratti del grande condottiero che per primo si fece scolpire sbarbato, con l'*anastolé* che caratterizzava la chioma voluminosa.

In anni molto più recenti il corpus redatto da Andrew Stewart (STEWART 1993, *passim*) ha dato un fondamentale contributo per sciogliere i nodi iconografici, ancorché il rinvenimento dell'erma Azara avesse già messo in dubbio tale esegesi, risultato delle speculazioni antiquarie tardo rinascimentali. Nonostante gli indubbi rimandi ai caratteri del dinasta macedone (il volto giovanile sbarbato, la torsione del collo, la capigliatura con l'*anastolé* che comunque appare sopra l'occhio destro e non centralmente o sul sinistro), effettivamente l'espressione apparentemente patetica resta priva di riscontri. Passando attraverso confronti con giganti morenti o analogie con il dio Sole, o con la possibile rappresentazione di un barbaro, il bel saggio di Maria Chiara Monaco (MONACO 2007, pp. 175-206) chiarisce in maniera molto convincente l'appartenenza di tali caratteristiche di supposto patetismo al mondo dei Tritoni e Centauri marini. Quindi la resa dello spasmo vitale di queste creature nel momento in cui emergono dalle acque. Pertanto può ritenersi plausibile l'ipotesi di un'appartenenza del marmo degli Uffizi a un complesso monumentale di età tardo-ellenistica del genere, per esempio, di fontane.

Data l'oggettiva difficoltà di riscontrare negli inventari notizie relative alla presenza del marmo degli Uffizi per l'assenza di precisi riferimenti, il riverbero e la suggestione che la scultura emanò a Firenze è più coerentemente presumibile dall'esame delle due copie in porfido provenienti, forse, dalla Villa del Poggio Imperiale e attribuite alla bottega dei Del Tadda: quella conservata al Museo dell'Opificio, che qui presentiamo, e l'altra al Bargello. La prima delle due ha dimensioni identiche all'originale, con le stesse caratteristiche dell'esegesi di Alessandro morente, ma con la variante di un drappo ricadente sulla spalla destra. La datazione non potrebbe comunque andare oltre il 1585 o la prima metà dell'anno successivo, dal momento che abbiamo notizia di un completamento del marmo degli Uffizi, con un pesante busto loricato, eseguito da Giovan Battista Caccini prima del 29 luglio 1586 (ASFi, GM 111, c. 538r 29.7.1586) A questo dato estremamente significativo si aggiunga che il presunto autore della copia, Francesco di Giovanni Ferrucci, nipote abiatico di Taddeo da cui derivò il soprannome Tadda, muore proprio nel 1585 (BELLESI 1997a). In realtà, in mancanza di convincenti riscontri stilistici e documentari, non possiamo essere in grado di sciogliere i dubbi attribuzionistici riguardo all'effettiva appartenenza di questa scultura al registro delle opere di Francesco o di altri della sua bottega (DI CASTRO MOSCATI 1987, pp. 242-248; BELLESI 1996d, p. 147).

L'altra copia in porfido (fig. 14b), attualmente al Bargello, da riferire al nipote Matteo Ferrucci del Tadda, figlio di Giovan Battista e nipote in linea diretta di Francesco del Tadda (BELLESI 1997b), appare invece di dimensioni più contenute ed inserita in una riproduzione in alabastro della corazza del Caccini. Tale riferimento ritarda automaticamente questa scultura ad una data successiva al restauro del Caccini. Alla fine dell'Ottocento fu segnalata in Scozia (Hamilton Palace; Lanarkshire) un'ulteriore copia in porfido di ottima qualità (DI CASTRO MOSCATI 1987, p. 247; MONACO 2007, p.180): forse anche questa scultura è da ascrivere alla stessa bottega, dato il materiale tanto prezioso che richiamava i fasti di una committenza esclusivamente imperiale in età romana e si confaceva ad un soggetto tanto famoso come quello ritenuto del dinasta macedone. A questa nobilissima pietra la bottega dei Del Tadda garantiva una particolare abilità artistica nella lavorazione per l'esclusivo possesso di tecniche artistiche, la diversa tempratura degli utensili e l'invenzione di mole consone alla durezza della pietra sanguigna. Tornando alla copia scozzese, non si esclude che quella scultura possa essere il terzo esemplare in porfido già esposto in Galleria e poi passato al Poggio Imperiale, di cui si sono perse le tracce (*ibid.*).

Bibliografia: Plutarco, *Alessandro* 2,2:4,1; LOMAZZO 1590, ed. 1974, p. 43; STUART JONES 1912, p. 341, scheda 3 (Helios); DI CASTRO MOSCATI 1987, pp. 242-248; B. Cacciotti, in *Le Erme Tiburtine* 1992, pp. 187-190; HAMMOND 1993, *passim*; STEWART 1993, *passim*; BELLESI 1996d, p. 147; BELLESI 1997a; BELLESI 1997b; ROMEO 1998, pp. 203-211; SCHRÖDER 2004, pp. 188-193, n. 132; MONACO 2007, pp. 175-206.

Maria Cristina Improta

15.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Giovanni Evangelista
1640-1650

Olio su tela in ottagono
cm 113 x 92
Firmato in basso a sinistra (iscrizione visibile solo in riflettografia all'infrarosso) in carattere corsivo: "C dolci fec.t"
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. n. 423

Fatta la tara alla melensa epitome di domestica estasi – frusto ingrediente sul quale ha fatto aggio ogni detrattore dell'artista – e al rapace-giocattolo, quasi simbolo araldico dell'Evangelista, ben altre qualità sciorina nell'insieme l'ottagono berlinese, della cui natura di residuo di canonica quaterna – come nel caso della serie appartenuta al confessore dell'artista, poi a Giovanbattista Galli – si può, pur senza prove, legittimamente sospettare.
Al momento della donazione del dipinto a Friedrich Wilhelm III, re di Prussia (e non – come vuole la Baldassari 2015 – al padre di questo), da parte dell'antiquario Dominik Artaria di Mannheim, il 28 marzo 1818 (se ne ha contezza da un'iscrizione sul telaio originale), esso aveva perso il suo formato d'origine, in quanto rintelato su altro supporto di tela rettangolare, e doppiamente violentato da una cornice neoclassica.
Offerto dal sovrano al costituendo Kaiser Friedrich Museum e alla sua galleria di pittura antica, inaugurata nel 1830 nell'attuale Altes Museum, il *San Giovanni Evangelista* è incluso (inizialmente col numero d'inventario 418) nel catalogo redatto dal direttore Waagen in quel medesimo anno (WAAGEN 1830, pp. 105-106). Ancora esposto nel nuovo edificio destinato a ospitare il Kaiser-Friedrich-Museum (oggi Bode-Museum) dall'apertura nel 1904 fino almeno al 1912, già al più tardi dal 1921 il quadro fu esiliato nei depositi, da questi riscattato solo dopo la riunificazione delle due metà della galleria di pittura antica, nel 1992.
La nuova vita della pittura prese l'abbrivo con l'intervento di pulitura e di ripristino del formato natale, mediante la tensione del supporto su di un nuovo telaio ottagonale (intervento a contratto di Holger Manzke, Getty Museum, Malibu, gennaio-aprile 1994, sotto la direzione di Erich Schleier, Gemäldegalerie, Berlino), quindi con la sostituzione della cornice con una ottagonale esemplata sul prototipo seicentesco che include il *San Luca* di Jacopo Vignali (maestro del Dolci) nel Museo dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze.
Nulla è noto delle vicende collezionistiche preottocentesche del dipinto e si può solo arbitrariamente speculare sull'ipotesi che esso sia identico a quello dal medesimo tema incluso nell'inventario della collezione Orbaan a Ingolstadt del 1774.
Un'assai meno ispirata replica, quasi identica anche nelle dimensioni (olio su tela, cm 113 x 93), dell'esemplare qui discusso, già presso il Chrysler Art Museum, Provincetown, MA, fu messa all'incanto da *Christie's* 1987 e da *Christie's* 1991. La piccola tavola, in rettangolo, trasportata su tela e limitata al solo busto – ma niente affatto stereotipo – dell'imberbe evangelista del Museo Puschkin di Mosca (inv. 7, cm 40 x 29; già nella raccolta dei conti Golitzin di Mosca, dal 1886 al 1924 all'Ermitage di San Pietroburgo) recava a tergo del supporto originale riferimento al giugno 1647 (MARKOVA 1994, pp. 40, 41, fig. 942 note 30-32).
A questa immagine del protagonista glabro è inevitabile affiancare il rame pregevolissimo del Ringling Art Museum di Sarasota (inv. 137, cm 25,9 x 20,6) il manto rosso di Berlino qui virato in viola, per analogia consegnato anch'esso allo "scadere del quinto decennio" (BALDASSARI 1995, p. 103, scheda 74), chissà se non anticipazione del grande formato già Artaria, piuttosto che emotivo *d'après*.
Inferire i modi di un Dolci trentenne stride un po' a petto dei dati di alabastrina tridimensionalità trasmessi dall'ottagono prussiano, per i quali la casistica degli anni Cinquanta appare non meno promettente di analogie. Di opposta inclinazione il radicale punto di vista della monografista del Dolci, che, nel battezzare il dipinto "ancora vignaliano" (BALDASSARI 1995, p. 21), ne proclama l'appartenenza al quarto decennio, quello attraversato da un Carlino Dolci poco più che ventenne.
Forte è la discrasia tra l'inefficace sembiante dell'evangelista, una posa ricorrente nel tanto più convincente *San Paolo eremita* di Varsavia, sulla fede del Baldinucci opera davvero di un Dolci appena uscito dall'atelier del maestro Vignali, in un busto di *San Pietro* in collezione privata (tavoletta datata tergalmente 1643, in BALDASSARI 1995, pp. 72-73 scheda 36, tav. XIII) e nell'esemplare a figura intera per Carlo Corbinelli (Galleria Palatina, inv. 1912, n. 91: con iscrizione tergale latrice della datazione 1654) e – *mutatis mutandis* – nel fulminante ovale con la *Pazienza*, siglato e datato 1677, oggi presso Trinity Fine Art a Londra (si veda cat. n. 68). Un diagramma temporale troppo esteso e di fatto inutilizzabile. È bene per contro tastare il polso all'inarrivabile (e non riferendosi alla sola Firenze seicentesca) talento di naturalista del pittore, capace di creare non solo quelle mani di terracotta policromata, ma ancor più quel libro dalla coperta violetta, crudamente plastico nel cuore bianco del suo dimidiarsi sul fronte aspro della roccia.
Una roccia banalmente scabra, descritta però mirabilmente nei licheni giallo-bruni-biancastri che la solcano; virtuosismo esperito già, tra i molti esempi, nell'*Adorazione dei Magi* per Tommaso Generotti (Londra, National Gallery, 1649), nelle *San Pietro in lacrime* di Greenville e Palatina, nella *Maddalena* della Alte Pinakothek di Monaco di Baviera – anch'essa in ottagono e dalle misure quasi coincidenti con il santo berlinese (cm 115,8 x 93,2) – e nelle varie versioni del *David con la testa di Golia*. Su di essa poggia la *pièce de résistance* dell'intero quadro: la scatola di mogano vulnerata dalla bolla negra del calamaio. Glorioso ritaglio naturamortista non ancora contemplato nel rametto di Sarasota e solo accennato nella tavoletta moscovita, per il diverso taglio a mezza figura. Dato e non concesso che l'evolversi del tema verso il grande formato dell'ottagono preveda la successione: Sarasota – Puskhin, versione datata 1647 – Berlino, tutto sembrerebbe concorrere verso una datazione sulla metà del secolo.

Bibliografia: WAAGEN 1830, pp. 105-106; HEINZ 1960, p. 223, fig. 237; FREDERICKSEN 1972, p. 51, n. 53; MARKOVA 1994, pp. 40, 42, nota 32; BALDASSARI 1995, pp. 21, 60-61, n. 29, con fig. 29; BALDASSARI 2005, p. 7, fig. 5; BALDASSARI 2009, pp. 332, 341, fig. 150; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, I, p. 90; BALDASSARI 2015, p. 136, n. 43, con fig. colore.

Roberto Contini

16.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Studio per san Giovanni Evangelista

1645-1646 circa

Matita rossa e tracce di gessetto bianco su carta tagliata agli angoli
mm 344 x 236 (misure massime)
Marchi di collezione: Georg Ernst Harzen (Lugt 1344)
Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. n. 21186

Il ricorrere nel catalogo dei dipinti di Carlo Dolci di numerose composizioni incentrate sulla figura dell'Evangelista Giovanni non va considerato alla stregua del ciclico ripetersi per mano del pittore, di norma con poche sostanziali varianti, di temi di successo e molto richiesti dalla committenza, quali *Ecce Homo*, *Salomè*, *David con la testa di Golia* etc. Si può ben dire che ogniqualvolta gli si presentò l'occasione di poter ritrarre l'autore neotestamentario dell'*Apocalisse*, Dolci ne approfittò per sviscerare a fondo e in maniera quasi ossessiva questo soggetto denso di implicazioni religiose e risvolti psicologici, emblema dell'avvenuta unione fra l'Umanità e Dio Padre che elesse Giovanni a suo portavoce e depositario della Verità Rivelata.
La fase intermedia di questa progressiva *escalation* sul tema, che troverà i suoi punti di arrivo e il massimo grado di espressione nel *San Giovanni Evangelista a Patmos* su rame dei tardi anni Cinquanta (cat. n. 37) e nel *San Giovanni Evangelista* in ottagono datato 1671 (cat. n. 57), è visualizzata dal bellissimo disegno a matita rossa qui esposto, pervenuto come "Studio per un Apostolo" autografo di Carlo Dolci nella nascente Hamburger Kunsthalle nel 1863 per lascito testamentario del letterato e collezionista tedesco Georg Ernst Harzen (1790-1863) e tuttora in attesa di una corretta sistemazione cronologica all'interno del *corpus* grafico dell'artista.
Rappresentato a tre quarti di figura mentre siede in posizione frontale dinanzi a un leggio gravato di libri, il santo solleva lo sguardo dalle pagine su cui era intento a scrivere per prestare ascolto alla voce di Dio che improvvisa risuona sopra di lui e lo renderà visivamente partecipe della sua Rivelazione (Giovanni, Apocalisse, 1,9-13).
I dati di stile esibiti dal presente disegno, caratterizzato da un altissimo grado di finitezza, denotano il consapevole e graduale superamento da parte di Dolci della fase giovanile fortemente influenzata dai modi grafici del maestro Jacopo Vignali – dai quali ancora dipende, per inten-derci, lo studio compositivo del Kunstmuseum di Düsseldorf (inv. n. 2965) preparatorio per il *San Matteo e l'Angelo* in ottagono del Paul Getty Museum a Malibu, databile intorno al 1640 (inv. n. 69.PA.29; cfr. BALDASSARI 1995, p. 63, fig. 30a; BALDASSARI 2015, pp. 128-129, n. 39) – a favore di una maggiore fermezza di tratto e di una più oculata gestione delle luci e dei passaggi chiaroscurali grazie all'impiego del gessetto bianco e all'abile diversificazione del tratteggio parallelo. Indice di acquisita maturità appare anche l'espediente della veduta di spigolo del leggio e dei libri in primo piano, per far sì che le diagonali da questi suggerite indirizzino l'attenzione di chi guarda sul San Giovanni assiso in secondo piano. La cura minuziosa dei dettagli del vestiario e l'attenta definizione del volto dell'Evangelista, colto in un'espressione estatica, imparentano strettamente questo disegno con lo studio compositivo del Musée des Beaux-Arts di Lille, parimenti eseguito a matita rossa e gessetto bianco (PL 215; cfr. saggio Maria Cecilia Fabbri, *infra*, fig. 17), preparatorio per il *Sogno di Giacobbe* Corsini, collocabile poco oltre la metà del quinto decennio del Seicento (cfr. BALDASSARI 2015, p. 170, n. 75). Si rileva inoltre, a sostegno dell'analoga datazione qui proposta per il disegno amburghese, che il giovane barbuto scelto da Dolci per impersonare l'eroe biblico addormentato risulta probabilmente il medesimo che prestò i propri lineamenti al presente *San Giovanni Evangelista*.
Allo stato attuale risulta insostenibile il collegamento con dipinti di ugual soggetto di Carlo Dolci; rimane comunque il fatto che il disegno in esame, forse mai approdato a una traduzione pittorica, segna indubbiamente un'ulteriore fase evolutiva nello svolgimento del tema rispetto ai precedenti *San Giovanni Evangelista* della Gemäldegalerie di Berlino (cat. n. 15) e del Museo Pushkin (datato 1643), riecheggiandone la posa, la gestualità delle mani e l'intensità sentimentale dello sguardo.

Bibliografia: DEGENHART 1957, p. 25, n. 121 (come *Apostolo*); KLEMM 2009, II, p. 164, n. 204 (come *Evangelista?*).

Maria Cecilia Fabbri

17.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Fuga in Egitto

1638-1640 circa

Olio su tela
cm 34,5 x 47
Stamford, The Burghley House Collection,
inv. B.H. 269

Per John Cecil, quinto Conte di Exeter, e il suo interesse particolare per le opere di Carlo Dolci si veda cat. n. 61.
Databile alla fine degli anni Trenta o inizio anni Quaranta, il dipinto qui in esame sembra essere identificabile con quello menzionato da Baldinucci come una "storietta di una Vergine, che va in Egitto (…) dipinta per Andrea del Rosso e mandata in seguito in Inghilterra al conte di Xeter". Benché la prima visita a Firenze di Cecil nel 1681 avvenga qualche anno dopo la morte di Andrea del Rosso (1570-1644), può darsi che il Conte abbia avuto accesso alla collezione Del Rosso tramite gli eredi, o durante il primo viaggio in Italia (1679-1681) o il secondo (1683-1684). Il quadro era certamente a Burghley House entro il 1688 perché viene descritto in un inventario inedito di quell'anno a p. 30, come appeso nel "closet" della contessa Anna, insieme a cinque altri dipinti del Dolci (tra cui l'*Adorazione dei Magi*, vedi cat. n. 61): "My Ladyes Clossett… 6 pictures in Ebbony fframes…The adoration, a St Sebastian, a young Christ's head, St Johns head in a Charger, the flight into Egypt, ye Nativity in litle_} by Carlo Dulci". La *Fuga in Egitto* rimase appesa nello stesso gabinetto – più tardi rinominato "The Shell Closet" – e venne descritto in maggior dettaglio nell'inventario del 1738 a p. 23: "The Shell Closet (…) The Flight into Egypt, an Angel guiding the Ass, qr & ½ long, ½ yd wide, by Carlo Dulci".
Questa dolce raffigurazione della Fuga in Egitto dimostra perfettamente la raffinatezza tecnica e il tenero sentimento di Dolci; qualità per le quali fu molto apprezzato e ammirato. La presenza dell'angelo in volo – invece di San Giuseppe – che guida l'asino su cui è seduta la Madonna con il Bambin Gesù, è estremamente originale. Baldassari (2015, p. 101) suggerisce che Dolci si ispirò a modelli quattrocenteschi e l'iconografia è davvero insolita ed arcaica. Nonostante il dipinto sia di piccole dimensioni e fu certamente destinato a devozioni personali, Dolci si impegnò moltissimo nella concezione di questa composizione: esiste un magnifico disegno preparatorio per la figura dell'angelo a Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (vedi cat. n. 18).

Una variante autografa di questo dipinto, su tela e di dimensioni leggermente diverse (cm 32,5 x 53), è nella collezione Ducrot a Roma (BALDASSARI 2015, n. 20; fig. 17a). La semplificazione del paesaggio e maggior limpidezza nel disegno di quest'ultimo, comportano che il quadro Ducrot è successivo a quello di Burghley House. La versione Ducrot potrebbe essere identificabile con un dipinto dello stesso soggetto esposto nel 1724 nel chiostro grande della Santissima Annunziata a Firenze, come opera appartenente alla famiglia Ginori.
Una copia dal dipinto di Burghley House, di dimensioni leggermente più grandi (cm 47 x 65), fu venduta a Vienna, Dorotheum, 27 gennaio-1 febbraio 1921, lotto 50.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 347; *Burghley* 1815, n. 269; *Italian Art and Britain* 1960, p. 24, n. 24; WATERHOUSE 1960, pp. 54, 57, fig. 5; HASKELL 1963, p. 211; McCORQUODALE 1976, p. 315; *Painting in Florence* 1979, pp. 52-53, n. 19; CANTELLI 1983, p. 72; *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 357, n. 2.323; BALDASSARI 1995, p. 42, n. 12; BRIGSTOCKE 2004, p. 337, fig. 2; BALDASSARI 2009, p. 333; BELLESI 2009, I, p. 135; BALDASSARI 2015, p. 34, fig. 7, pp. 35, 100, n. 19.

Letizia Treves

Fig. 17a - Carlo Dolci, *Fuga in Egitto*, Roma, collezione Ducrot

18.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Studio di angelo in volo

1638-1640 circa

Matita rossa su carta paglierina
mm 239 x 204
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. F.C. 126111

Questo magnifico disegno a matita rossa di un angelo in volo fu eseguito in preparazione per il dipinto della *Fuga in Egitto* oggi a Burghley House, Stamford (vedi cat. n. 17), conosciuto anche in una seconda versione autografa nella collezione Ducrot a Roma. Il quadro di Burghley fu realizzato su commissione di Andrea del Rosso (1570-1644) ed è stato plausibilmente datato alla fine degli anni Trenta o inizio anni Quaranta (BALDASSARI 2015).
La figura dell'angelo nel disegno corrisponde quasi esattamente alla medesima presente nel dipinto, a parte due piccole variazioni; la mano sinistra è posizionata più in alto nel dipinto finale, dove le briglie sono posate leggermente sul polso destro e la testa si inclina in modo leggermente più marcato. Anzi, per questo aspetto, il disegno si avvicina di più alla testa dell'angelo nel dipinto Ducrot, comportando che il Dolci ha conservato il foglio nella bottega, facendone ricorso per l'esecuzione della replica dipinta.
La figura è più finita nella parte superiore e sembra che Dolci l'abbia disegnata da un modello, completando successivamente le ali e il panneggio. Thiem suggerisce una datazione verso la fine degli anni Trenta per il disegno, che corrisponde bene alla probabile data di esecuzione del quadro a Burghley House.

Bibliografia: THIEM 1977, pp. 408-410, n. 219, tav. 219; *Painting in Florence* 1979, p. 52; MATTEOLI, 1980, p. 34; *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 357, n. 2.323; *Da Leonardo al Volterrano* 1994, pp. 174-175, n. 82, ill. a colori; BALDASSARI 1995, p. 43, fig. 12a; BALDASSARI 2015, p. 100; BALDASSARI 2016 (in preparazione).

Letizia Treves

19.
Lorenzo Lippi
(Firenze, 1606-1665)

Fuga in Egitto
1642

Olio su tela
cm 216 x 303
Iscrizione: "[L]AURENTIUS [L]IPPIUS F. 164[2]"
Massa Marittima (Grosseto), San Pietro all'Orto in Sant'Agostino

Si deve a Chiara D'afflitto la riproposizione all'attenzione della critica di quest'opera, firmata e datata da Lorenzo Lippi (D'AFFLITTO 1979, p. 76, nota 57). Identificata con la 'tavola' raffigurante "Maria Vergine che va in Egitto" eseguita da Lippi nel 1642 per "Cosimo Sassetti nobile fiorentino, per mandar fuori città" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 459), questa pala con figure grandi al vero sarebbe quella di cui Baldinucci, contemporaneo e compagno del Nostro, narra nella 'notizia' relativa alla vita di Salvator Rosa (a Firenze dal 1640 al 1648). Secondo lo storiografo il pittore napoletano si sarebbe trovato a passar dallo studio dell'amico Lippi e vedendolo in difficoltà nel dipingere il paesaggio dell'opera citata, gli offrì il suo aiuto ed in poche ore la ebbe terminata con un così bel risultato che molti artisti accorsero per vederla e copiarla. Filippo Gheri (in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 258), ha messo in dubbio la paternità rosiana dello sfondo che, dopo il restauro, risulta chiaramente da escludere (concorde è anche il parere di Claudio Pizzorusso che ringrazio).
L'intervento, eseguito da Daniele Rossi, ha restituito una omogenea e godibile lettura dell'opera rimuovendo vernici ingiallite e ridipinture che ne offuscavano la superficie pittorica e la tela risulta ora in tutto il suo splendore cromatico. Dettagli come il fogliame degli alberi, i grigi delle nubi e gli azzurrognoli delle colline si ritrovano analoghi o molto simili in altre opere del Lippi coeve o di poco successive (l'*Orfeo* di collezione privata, *Giacobbe e Rachele al Pozzo* della Galleria Palatina, e la *Samaritana al pozzo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna). Certo è che l'artista, in questa tela dedica ampio spazio al paesaggio, senz'altro stimolato dalla poetica pittorica del molto stimato amico Rosa. L'attenzione e l'apertura alla natura, non ha però la potenza degli sfondi rosiani, né intende distrarre dall'evento religioso illustrato ma anzi renderlo ancor più commovente e realistico.
Pare di essere davanti ad una 'sacra rappresentazione' rinascimentale – inscenata sullo sfondo di un paesaggio atmosferico, forse perché Lorenzo Lippi, pittore, poeta e anche attore, era attivo animatore di spettacoli nella fiorentina Compagnia della Scala. L'episodio, che è narrato dal Vangelo secondo Matteo (2,13-23) e ritorna in diversi apocrifi, si ambienta in mezzo al deserto. L'angelo, e par di vederlo camminare con passo svelto tanto l'ampio svolazzo del velo è virtuosisticamente mosso, guida la Sacra Famiglia verso l'Egitto, meta da raggiungere per sfuggire alle persecuzioni di Erode avviate in tutto il regno di Giudea. Il fanciullo alato conduce alla briglia l'asinella che sorregge la Vergine Maria dal volto preoccupato (Luca 2,19) con in braccio il Figliol Divino. Il vecchio san Giuseppe si avvicina al pargolo e gli offre delle ciliegie, richiamo preciso al sangue versato da Cristo sulla Croce. In secondo piano, sulla sinistra, è presente san Giovanni Battista giovinetto, seduto e contemplativo, inviato da Dio per rendere testimonianza della luce divina, affinché gli uomini credessero in lui (Giovanni 1,6-8) precursore di colui che avrebbe portato a tutti la Parola di Dio.
Straordinaria è l'attenzione luministica che Lippi riesce ad ottenere nel dipinto: la luce vibrante che infiamma il giallo oro del panno 'cartaceo' di san Giuseppe, il blu azzurro del manto della Vergine a contrasto col rosso vermiglio della sua veste, l'immersione nella luce nonché i passaggi tonali soffusi sull'incarnato dell'angelo e sul volto delicatamente rosato della Madonna, montagne infinite dai toni grigio-verdi sotto vaghe nuvole plumbee sullo sfondo. È stato infatti notato (D'AFFLITTO 2002, p. 97) che la predilezione dell'artista per le tonalità pure del colore (nel gruppo di figure) e per l'equilibrio che deriva dal loro abbinamento, consegue alla scelta di accordarsi alle cromie di modelli rinascimentali quali furono soprattutto Andrea del Sarto e fra' Bartolomeo. L'opera appare un eloquente manifesto della "conversione" del Lippi (D'AFFLITTO 2002, p. 113) e testimonia appieno la sua adesione ai canoni del "puro semplice e naturale" desunti dalla tradizione fiorentina del primo Cinquecento e da quelli offerti dalla pittura riformata di Santi di Tito. Nei primi anni Quaranta del Seicento anche altri giovani pittori fiorentini, tra i quali vi fu Carlo Dolci, sperimentarono nuovi linguaggi pittorici volti alla ricerca di immagini sacre epurate da "licenze" manieriste e ripercorsero l'insegnamento dei maestri. Lippi e Dolci, accomunati dalla formazione rosselliana, perseguirono esiti pittorici similari caratterizzati dalla semplificazione della resa formale al fine di evocare un profondo e puro spirito cristiano. Il taglio narrativo esplicito dei dipinti raffiguranti la "Fuga in Egitto" si prestava assai bene a questa ricerca, come risulta esemplificato nella intensa e raffinata composizione di Carlo Dolci oggi a Stamford, Burghley House, il cui clima di domestica devozione è assai vicino a quello della tela lippesca, benché la soluzione compositiva sia differente. Questa sensibilità devota si respira egualmente – come mi suggerisce Sandro Bellesi – nella *Fuga in Egitto* di Onorio Marinari, firmata e datata 1668, nella chiesa dei Santi Michele e Leopoldo a Tinaia (BENASSAI 2011, p. 112, n. 29), in cui il nipote del Dolci non rinuncia all'immancabile lezione appresa nella bottega dello zio nel corso degli anni Quaranta.
Tornando al dipinto del Lippi problematica resta purtroppo l'identificazione con la *Fuga in Egitto* citata da Baldinucci. L'opera risulta almeno dal 1900 presso la Chiesa agostiniana di Massa Marittima (PETROCCHI 1900, p. 137) e per motivi già esposti (F. Gheri, in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 258) pare legata ad un contesto culturale appartenente a quest'Ordine religioso. Ma due punti fondamentali lasciano aperta la discussione. Il primo riguarda lo sfondo paesaggistico che siamo propensi a credere lippesco e non rosiano, e il secondo punto si riferisce alla notizia riportata dal letterato Giovanni Rosini (1776-1855) che nella sua *Storia della pittura italiana* dichiara di aver recuperato il dipinto a Venezia e di conservarlo a Pisa nella propria collezione (PIZZORUSSO 2014, p. 77, nota 42). Mancano quindi notizie sicure sulla eventuale connessione di questi dati. Forse potrebbero aiutare ricerche indirizzate sul collezionismo della famiglia Sassetti, il cui importante ruolo nella cultura artistica fiorentina quattro e cinquecentesca è stato ampiamente studiato ma di cui non si conoscono le vicende seicentesche poiché è non più rappresentata nelle cariche cittadine (estintasi a Firenze nel 1651 e trasferitasi a Pisa), e sebbene alcuni membri fossero strettamente legati alla corte medicea: tra gli altri Filippo Sassetti (Firenze, 1540 - Goa, 1588), acuto corrispondente dalle Indie, parente del citato Cosimo. Quest'ultimo, figlio di Federigo di Carlo Sassetti e fratello di Carlo, prete gesuita, è menzionato talvolta come mercante, noto nell'ambiente religioso perugino per aver scritto una lettera a Monsignor Piero Dini sui pianeti medicei scoperti da Galilei (GALILEI 1718, III, p. 25); nel 1642 egli avrebbe avuto sessantasei anni (SASSETTI 1855, p. XLIII), ma i dati ancora frammentari di cui disponiamo non permettono di proporre connessioni con l'argomento che ci interessa.

Bibliografia: GALILEI 1718, III, p. 25; BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 459; SASSETTI 1855, p. XLIII; PETROCCHI 1900, p. 137; D'AFFLITTO 1979, p. 76, nota 57; D'AFFLITTO 2002, pp. 94-97, 226-227 (con bibl. preced.); STRUHAL 2007, p. 192; BELLESI 2009, I, p. 181; F. Gheri, in *Puro semplice e naturale* 2014, pp. 258-259; PIZZORUSSO 2014, p. 60 e nota 42.

Luisa Berretti

20.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Martirio di sant'Andrea
1646

Olio su tela
cm 122 x 99
Iscrizione: in basso a destra "1646 CAROLUS DOLCIUS FACT"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 266

Il soggetto è citato estesamente dal primo biografo dell'artista, che fornisce sull'immagine tre diversi generi di informazioni: quella sui committenti, sulle eventuali varianti e differenti dimensioni, nonché sull'identificazione di un astante alla tortura ("Una storietta del martirio di santo Andrea apostolo ebbe Paolo del Sera, poi Senatore fiorentino, che se la portò a Venezia: e fu una delle prime cose, che in quella città furono vedute di sua mano […]. Un'altra simile istoria condusse pel marchese Carlo Gerini, ed una eziando per Carlo Corbinelli, posseduta oggi da Andrea del Rosso" […] tutte e tre l'istorie sono della stessa invenzione, benché di grandezza diverse […] "nella persona di un soldato armato ritrasse al vivo l'altra volta nominato Raffaello Ximenes", BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 347).
Seguendo una pratica già consolidata nella sua attività (basti citare, per vicinanza cronologica, la Madonna con Bambino detta *Madonna dei gigli* conosciuta in tre differenti esemplari autografi e rappresentata qui in mostra dalla versione conservata nello Schloss Schleissheim di Monaco di Baviera, cat. n. 30), Carlo scelse di replicare più volte anche il *Martirio di sant'Andrea*, ma dalle *Notizie* del Baldinucci il numero degli esemplari conosciuti si è ampliato, rendendo più complessa la tracciabilità degli autografi e le associazioni con i loro originari committenti. Limitandoci agli esemplari originali o a quelli che la critica più autorevole considera tali (nonostante l'interesse manifestato dai copisti anche nei secoli successivi al Seicento, cfr. almeno MICHAŁKOWA 1992, p. 10, n. 27), ricordiamo prima di tutte la versione del Birmingham Museum and Art Gallery (firmata e datata 1643, cfr. WOODWARD 1963, p. 250) e quella qui esposta della Galleria Palatina (firmata e datata 1646). Un altro esemplare è conservato in collezione privata siciliana (in BELLESI 2013, p. 61, fig. 41), un altro in collezione madrilena (M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 145, e BALDASSARI 2009, p. 347, n. 156), ed un altro ancora privato è a New York (su tavola in BALDASSARI 1995, pp. 83-84, n. 49; EADEM 2015, p. 156, n. 59).
A questi esemplari se ne aggiungono altri due apparentemente più fragili e con decise varianti compositive conservate l'una negli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti (inv. O.d.A. 1911, n. 841; fig. 20a; identificata con quella dipinta dal Dolci per Carlo Corbinelli, passata poi nella collezione del Rosso, autografa per M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, pp. 150-151, n. 234, ma solo parzialmente per BALDASSARI 2015, p. 322, n. 2), e l'altra nel Museo dell'Ermitage (autografia non esplicitata nella didascalia ma dichiarata nella scheda da VSEVOLOŽSKAJA 2010, p. 213, n. 60; fig. 20b).
Dal labirinto delle attribuzioni – proposte da alcuni studiosi ma non accolte da altri, e viceversa – si estrapolano due elementi significativi: le uniche due versioni firmate e datate sono quelle conservate a Birmingham e quella qui esposta della Galleria Palatina; le tre opere in collezione privata presentano qualità pittoriche diverse: la versione attualmente nella raccolta privata siciliana (olio su tela, cm 122 x 99; si veda in questo catalogo il saggio di S. Bellesi) è stata recentemente restaurata e la rimozione del collante ottocentesco ha rivelato delle tinte smaltate di rara preziosità, mentre sia la versione madrilena sia quella di collezione privata statunitense (olio su tavola, cm 52,5 x 41) sembrano eseguite da una mano più stanca. Modificando il parere espresso nel 1995, Francesca Baldassari ritiene ora la tavoletta di New York una "anticipation" del *Martirio* della Palatina (2015, p. 156, n. 59), ipotesi verosimile, pur nell'insicurezza di alcuni passaggi stilistici che appaiono poco convincenti.
È invece sufficientemente sedimentato il collegamento del quadro di Birmingham con la committenza di Paolo del Sera (ambasciatore granducale a Venezia dal 1632 al 1672) e quello della GalleriaPalatina qui esposto con la raccolta di Carlo di Ottavio Gerini (1616-1673), cavallerizzo maggiore del cardinale Carlo de' Medici, zio del granduca Ferdinando II. Realizzati a soli tre anni di

Fig. 20a - Carlo Dolci (?), *Martirio di sant'Andrea*, Firenze, Palazzo Pitti, Appartamenti Reali

Fig. 20b - Carlo Dolci (?), *Martirio di sant'Andrea*, San Pietroburgo, Ermitage

Fig. 20c - Scuola di Carlo Dolci, *Martirio di sant'Andrea*, San Casciano Val di Pesa, Sant'Andrea a Fabbrica

distanza l'uno dall'altro, i due quadri presentano differenze sostanziali: nell'esemplare inglese compare nell'avvallamento del terreno sotto la mano destra del santo, l'autoritratto del pittore e, a questi limitrofo, tra le gambe dell'aguzzino con il cappello piumato, la trascrizione dall'*Uomo con pelliccia e berretto* di Tiziano della Frick Collection di New York (DEL BRAVO 1967, p. 223). Nella versione di Birmingham è presente anche l'effigie frontale del pittore dilettante Raffaello Ximenes, raffigurato in armatura sulla sinistra della composizione, un puttino in volo, assente nell'esemplare fiorentino, ed infine una strepitosa cesta di vimini contenente i legni e le corde per i preparativi del supplizio, che nell'esemplare Gerini si trasformano in una vanga e in un piccozza gettati sul terreno.

Citato nel 1673 nella "camera degli arazzi" del palazzo Gerini di via del Cocomero (attuale via Ricasoli (DI DEDDA 2008, p. 42; INGENDAAY 2013, p. 240, n. 153), il dipinto palatino venne trasferito nel 1707 da Pier Antonio Gerini nella villa suburbana della famiglia a Montughi (INGENDAAY 2013, I, p. 57) e ricomparve nella dimora cittadina soltanto nel 1733 (DI DEDDA 2008, p. 66; INGENDAAY 2013, I, p. 58). Inciso nel 1758 da Carlo Faucci su disegno di Lorenzo Lorenzi per la *Raccolta di Stampe rappresentanti i Quadri più scelti de' Signori Marchesi Gerini* pubblicata l'anno successivo da Andrea Gerini presso l'editore Francesco Moücke – dove compare come "capo d'opera" dell'artista e prima tavola del volume (INGENDAAY 2013, I, p. 289) –, venne venduto nel 1818 da Carlo Gerini a Ferdinando III (solo pochi anni prima della famosa asta del 1825 della collezione di questa importante casa), ed entrò poi nella Galleria Palatina.

Narrazione complessa ispirata alla *Legenda aurea* (ed. 1995, pp. 20-21 "[…] Durante il tragitto si radunò una gran folla che diceva: - Si sta spargendo ingiustamente il suo sangue!"), offre numerosi brani di vivissimo naturalismo: dalla spalla e dal torace nudi del santo brutalmente scoperti da uno degli aguzzini, dalle mani robuste dei tre persecutori affaccendati a legare la croce (indagati nei minimi dettagli, dalla goccia di vernice che illumina le loro unghie fino alle leziose scarpette nere con fiocchi e nappine, quest'ultime presenti nelle calzature dell'aguzzino piumato), per concludersi nel brano marginale, ma di estremo pittoricismo della vegetazione in primo piano, dove foglie dal verde catrame scuro invadono un terreno arido e spoglio.

La notorietà del dipinto è testimoniata in terra toscana anche da copie eseguite dalla scuola del Dolci, come l'interessante e inedita pala in Sant'Andrea a Fabbrica presso San Casciano Val di Pesa (fig. 20c; cm 220 x 178), cortesemente segnala da Laura Pacciani.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 347; *Elogio di Carlo Dolci* 1775, p. 37; LANZI 1795-1796, I (1795), p. 178; INGHIRAMI 1819, p. 38; INGHIRAMI 1834, p. 46; VENTURI 1891, p. 55; BUSSE 1913a, p. 385; JAHN RUSCONI 1937, p. 107; MARANGONI 1953, tav. 45; *Da Caravaggio a Tiepolo* 1954, p. 70, n. 46; HEINZ 1960, p. 213, fig. 225; DEL BRAVO 1963, pp. 35-36; WOODWARD 1963, p. 250; *La Galleria Palatina* 1966, p. 243; McCORQUODALE 1973, p. 484; EWALD 1976, pp. 351-352, fig. 17; CANTELLI 1983, p. 69; F. Baldassari, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, p. 726; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 421; *Uffizi e Pitti* 1994, p. 410, n. 544; BALDASSARI 1995, p. 86, n. 51, pl. XIX; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, pp. 144-145, n. 220; DI DEDDA 2008, p. 33; INGENDAAY 2008, p. 259; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134, INGENDAAY 2013, I, pp. 288-289, pl. I; BALDASSARI 2015, pp. 156-157, n. 60.

Silvia Bruno

21.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Uomo anziano a mezzo busto visto di spalle e volto di tre quarti verso sinistra; studio di orecchio
1643-1645 circa

Matita nera e rossa su carta bianca
mm 260 x 181
Marchi di collezione: Emilio Santarelli (Lugt 907)
Firenze, GDSU, inv. n. 2534 S

Confesso di aver pensato in un primo momento che i due studi parziali dal modello in posa contenuti in questo foglio, mai oggetto prima d'ora di indagini specifiche, potessero aver svolto una funzione propedeutica nell'*iter* progettuale relativo alla tela con l'*Adorazione dei Magi* oggi presso l'Art Gallery and Museum di Glasgow (inv. n. 154), opportunamente collocata da Francesca Baldassari all'aprirsi del quarto decennio del Seicento per l'evidente influenza stilistica esercitata su un Carlo Dolci ancora adolescente dal maestro Jacopo Vignali e da altri pittori fiorentini della generazione precedente alla sua, quali Cristofano Allori e Matteo Rosselli e, aggiungo io, Jacopo da Empoli (cfr. BALDASSARI 1995, p. 38, n. 8; BALDASSARI 2015, pp. 104-105, n. 22). Tuttavia, con il progressivo accrescersi della mia familiarità con la grafica dolciana, ho dovuto pian piano ricredermi sebbene sussistano innegabili somiglianze fra il *profil perdu* dell'anziano semicalvo e dotato di barba delineato di spalle e le fattezze del vecchio Re Mago genuflesso ai piedi del Bambino; come pure fra l'orecchio attentamente riprodotto nel foglio in alto a sinistra e quelli esibiti nella medesima composizione da san Giuseppe e dalla Madonna.
Ciò che di fatto nega ogni possibile rapporto fra le due opere risiede proprio nello stile grafico del foglio qui presentato, esemplare senz'altro fra i più eclatanti e meno studiati fra quelli conservati nelle raccolte degli Uffizi a nome di Carlo Dolci. La saldezza e la continuità dei contorni apprezzabili in special modo nel dettaglio dell'orecchio, analizzato con la lucida obiettività di una tavola anatomica nelle singole pieghe del padiglione auricolare e nel lobo provvisto di orecchino; i passaggi chiaroscurali espressi mediante un'accorta diversificazione del tratteggio, ora serrato nelle zone in ombra, ora più libero nella definizione della barba e della rada capigliatura dell'uomo; e, non ultimo, lo squisito alternarsi fra matita nera e rossa – limitata, quest'ultima, agli incarnati –, indice di una maturata sensibilità cromatica del pittore, sono tutti argomenti che persuadono a posticipare l'esecuzione del presente disegno entro e non oltre la prima metà degli anni Quaranta. A sostegno di questa tesi interviene il confronto con un altro foglio autografo di Dolci, parimenti caratterizzato dall'abile impiego di entrambe le matite e databile con assoluta certezza: si tratta del noto studio conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (inv. n. 838) riconosciuto preparatorio da Francesca Baldassari per la figura del carnefice impegnato a issare la croce nel *Martirio di sant'Andrea* del Birmingham Museum (inv. n. 45.62; cfr. BALDASSARI 1995, p. 83, fig. 49a), firmato e datato 1643 e ora identificato con il quadro di ugual soggetto commissionato al pittore da Paolo Del Sera e censito fra i beni di sua proprietà a Venezia (cfr. BALDASSARI 2015, p. 154, n. 58). Ma al di là delle affinità di stile fra i due disegni, talmente palesi che risulta superfluo farne l'elenco, ciò che conferma un'indubbia contiguità cronologica fra l'esemplare grafico degli Uffizi e il quadro di Birmingham – evocato in mostra dalla terza redazione autografa del tema eseguita nel 1646 per il marchese Carlo Gerini (cfr. cat. n. 20) – è la fisionomia assegnata da Dolci al sant'Andrea inginocchiato, a evidenza non certo dissimile da quella parzialmente esibita dal modello che ha posato per il disegno in esame. Probabilmente quello stesso modello che, pochi anni più tardi, avrebbe prestato il proprio volto anche all'intenso *Sant'Antonio Abate* in ottagono dipinto da Dolci intorno alla metà del quinto decennio per il duca Jacopo Salviati e oggi in collezione privata fiorentina (cfr. BALDASSARI 2015, pp. 168-169, n. 74).
Pur in assenza di rilevati collegamenti con opere note di Carlo Dolci, l'alto grado di finitezza che contraddistingue i due studi dal vero contenuti in questo foglio ne conferma la messa in opera finalizzata a una traduzione pittorica.

Bibliografia: *Catalogo disegni Santarelli* 1870, p. 185, n. 11.

Maria Cecilia Fabbri

22.
Raffaello Ximenes d'Aragona
(Firenze, 1609-1648)
Transito della Vergine
1647

Olio su tela
cm 185 x 116
Iscrizione: a tergo "Rafael Ximenex / Pingebat Anno / D[omi]ni MDCXXXXXII / OBIT / ANNO DC (…)"
Firenze, Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte

Questa tela proviene dall'oratorio dell'Ospizio di San Tommaso d'Aquino, dove è ricordata nel 1758 da Giuseppe Richa sull'altare di una cappella interna e nel 1953 da Walter e Elisabeth Paatz in sagrestia. La tela, sfondata e sporca, si trovava ancora in San Tommaso nel 1991, quando fu notata da Beatrice Paolozzi Strozzi che la fece calare e restaurare. Il restauro ha restituito leggibilità non solo all'immagine, ma anche alla prima parte di un'iscrizione a tergo, pubblicata e riprodotta da Paolozzi Strozzi nel 1994, che specifica il nome dell'autore e la data di esecuzione della tela. Si tratta di un'opera di Raffaello Ximenes, rammentato da Filippo Baldinucci nella biografia di Carlo Dolci come "gentiluomo, che pure appresso al Vignali, per proprio divertimento, operò in pittura." (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], pp. 340-341; vedi anche BARTOLOZZI 1753, p. XXI).
Dobbiamo a Paolozzi Strozzi (1994) una esauriente ricostruzione della vita e delle attività di Ximenes, basata sulle notizie raccolte da Carlo Sebregondi (ASFi, Raccolta Sebregondi 5518). Raffaello, figlio di Sebastiano di Tommaso Ximenes d'Aragona e di Caterina di Raffaello de' Medici di Castellina, nacque e fu battezzato il 6 gennaio 1608 [ab. Inc.=1609] (AOSMFF, Registro dei battezzati 27, c. 64=fotogr. 109). Morì nel 1648 e fu sepolto nella chiesa di San Pier Maggiore il 26 dicembre (ASFi, Grascia 195, c. 484v).
Oltre alla tela con il *Transito della Vergine*, Paolozzi Strozzi fa cenno due dipinti di mano dello Ximenes: il primo, oggi perduto, era una storia non meglio identificata, ricordata da Richa "sotto i piedi" di un Crocifisso nella Cappella della Pura nella chiesa fiorentina di Santa Maria Novella (RICHA 1754-1762, III [1755], p. 58). Il secondo è l'*Adorazione di Gesù bambino*, pervenuta al Seminario Maggiore di Firenze dall'oratorio della Compagnia di San Benedetto Bianco. Figura tra gli arredi dell'oratorio elencati da Richa (1754-1762, III [1755], p. 105) e ricordati da un manoscritto con *Notizie riguardanti le pitture* della Compagnia (in ASFi, Acquisti e Doni 84, inserto 2, cc. n.n.). Non ci sorprende per questo motivo di ritrovare il "Cav. Raffaello Gimenes o Zimenes Pittore" citato tra i *Fratelli secolari ma Illustri* della compagnia (*Ibidem*). Il suo nome compare subito prima di quello di Carlo Dolci che, come ricorda il manoscritto, dipinse per la compagnia una tavola centinata con *Cristo al Limbo*, che fu venduta dai confratelli tra il 1808 e il 1814 (Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 441 n. 1.248; BALDASSARI 2015, p. 92, n. 14).
Un altro dipinto di Raffaello Ximenes è citato nell'inedito testamento, rogato il 21 dicembre 1648 nel palazzo di famiglia in Borgo Pinti, nella camera dove il testatore "giaceva infermo in letto" (ASFi, Panciatichi Ximenes d'Aragona 360, inserto 20). Con il testamento Ximenes lasciò al suo confessore, il frate carmelitano scalzo Leone, "un quadro di sua elezzione, di quelli fatti di mano del Signor Testatore, il quale si è dilettato di dipignere". Le volontà espresse sono rivelatrici della natura del testatore. Comprendono un grande numero di elargizioni generose ai servitori di casa e ai contadini delle fattorie di Sammezzano e di Montepulciano, a poveri bisognosi, e vari legati di natura caritatevole. Si segnalano tra questi quelli più significativi: la rendita annua destinata alla Compagnia di San Tommaso d'Aquino e i mille scudi lasciati ai confratelli dei Buonomini di San Martino, tra i quali Ximenes aveva prestato servizio tra il 1641 e il 1648 (cfr. ASFi, Raccolta Sebregondi 5518, cc. n.n.). Particolarmente degno di nota, appare il lascito di altri mille scudi ai Padri Carmelitani Scalzi di San Paolo "da impiegarsi nella fabbrica della lor Chiesa", quella stessa costruita a partire dal 1669 per volontà del confessore di Carlo Dolci, il priore Cesario di Gesù che verrà raffigurato in tarda età con il progetto della chiesa in mano (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 4243).
Sappiamo, grazie a fonti sei e settecentesche, che Raffaello fu non solo pittore dilettante, ma anche mecenate. Baldinucci rammenta l'acquisto di un grande numero di disegni di Jacopo da Empoli, comprati per sollevarlo dalla penuria nella quale l'anziano pittore si era ridotto verso la fine della sua vita: "(…) ne comperò gran quantità, e de migliori, a mezza piastra, l'uno, Raffaello Ximenes cavaliere che non meno per nobiltà, che bontà singolare, e per l'affetto ch'egli ebbe a quest'arte, nella quale anche per suo divertimento molto s'occupò, ha meritato (…) che si conservi di lui eterna memoria" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, III [1846], p. 16). Un tributo gli fu, in effetti, accordato dall'Accademia del Disegno l'11 ottobre 1648, due mesi prima della sua morte, i consoli lo elessero alla carica di Accademico (ASFi, AD 11, c. 8r, citato in *Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 337).
Bartolozzi, il biografo di Jacopo Vignali (1753, p. XXI) ricorda due dipinti del pittore commissionati da Ximenes, una *Natività di Cristo* e un *Transito di San Giuseppe* che è comparso sul mercato antiquario nel 1981, nel 1992 e nel 2012 (cfr. PAOLOZZI STROZZI 1994, pp. 58, 59 fig. 3; *Pandolfini* 2012, pp. 94-95, n. 97). Come ha notato Paolozzi Strozzi, l'impaginazione del *Transito della Vergine* deve molto a quella della tela di Vignali. Lo stesso può dirsi per l'esecuzione pittorica del *Transito* di Ximenes che imita la tecnica di pittura del maestro.
Paolozzi Strozzi ha intravisto nella stesura anche l'influsso di Dolci. A parere di chi scrive, il legame che nacque tra Ximenes e Dolci all'interno nella bottega di Vignali negli anni Venti non è da intendere come un rapporto di dipendenza stilistica. Si trattava, più plausibilmente, di un legame di amicizia e di intesa spirituale. Sappiamo che i due allievi di Vignali condividevano un sincero e profondo spirito religioso e che frequentarono insieme la Compagnia di San Benedetto dove, con ogni probabilità furono introdotti dal loro maestro, ammesso alla compagnia

sin dal 1614 (BARTOLOZZI 1753, p. XXVII). Vi sono, inoltre, indizi di un rapporto di mecenatismo che sembra del tutto naturale per un rampollo di famiglia facoltosa come quella degli Ximenes, nei confronti di un brillante e precoce talento artistico. Non va scordato che Raffaello apparteneva ad una famiglia di ricchi mercanti portoghesi che nel 1591 aprirono una nuova sede di commercio in Toscana su invito di Ferdinando I de' Medici e nel 1603 acquistarono l'abitazione in Borgo Pinti, oggi nota come Palazzo Panciatichi Ximenes d'Aragona. Il primo indizio è fornito da un dettaglio, sinora trascurato dalla critica, ma riportato sia nella tavola genealogica della famiglia Ximenes, sia in quella della famiglia Bardi di Vernio (cfr. ASFi, Raccolta Sebregondi 5518a e 396, cc. n.n.). Mi riferisco al legame di parentela creato il 25 dicembre 1628 quando Costanza Ximenes, sorella di Raffaello, si unì in matrimonio con Giovanni Bardi di Vernio (ASFi, Manoscritti 582, c. 32v). Alla luce di questa parentela con i Bardi, sembra probabile che Raffaello abbia fatto da tramite per le prime commissioni importanti di Carlo Dolci, sia per il ritratto di *Giovanni Bardi*, che non è ancora stato rintracciato, sia per quello dello zio, *Fra' Ainolfo Bardi*, pervenuto alle Gallerie fiorentino nel 1954 per lascito del conte Alberto Bardi di Vernio ed esposto in questa sede (cat. n. 9).

Un secondo indizio del suo ruolo di promotore della carriera di Dolci è la presenza di un ritratto di Ximenes, segnalato da Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 347), nella tela con *Sant'Andrea che contempla la croce del suo martirio*. Fa sorgere il sospetto che Raffaello abbia agito da intermediario anche per la commissione di quest'opera dipinta nel 1643 per Paolo del Sera, mercante fiorentino trasferitosi a Venezia nel 1632 (Birmingham, City Museum and Art Gallery, inv. n. 45.62, cfr. BALDASSARI 2015, pp. 154-155, n. 58).

Usando questo ritratto di Ximenes come termine di confronto, possiamo riconoscere le sue fattezze anche nel *San Giovanni Battista nel deserto* di proprietà privata che fu esposto nel 1986 alla mostra *Il Seicento fiorentino* (*Pittura* 1986, p. 438, n. 1.245). Se teniamo conto della differenza di età, i lineamenti sono quasi sovrapponibili a quelli nella tela di Birmingham. Siamo, dunque, di fronte ad un ritratto di Raffaello in guisa di santo, databile per l'età apparente agli anni Venti. Si tratta, con ogni probabilità, della tela di soggetto simile di Dolci rammentata in due inediti inventari degli arredi del Palazzo in Borgo Pinti dove Raffaello visse e morì. L'inventario stilato nel 1726 la descrive come un "San Giovanni di mano di Carlin Dolci" (ASFi, Panciatichi-Ximenes 421, ins. 30), e quello del 1773 come un "S. Giovanni in atto di sedere di Carlo Dolci" (ASFi, Panciatichi-Ximenes 426, ins. n.n.). Sembra ragionevole ipotizzare che la tela sia stata commissionata da Raffaello all'amico Carlo.

Bibliografia: RICHA 1754-1762, VII (1758), p. 80; PAATZ 1940-1954, V (1953), pp. 251, 255, nota 22; PAOLOZZI STROZZI 1994, pp. 57-61.

Lisa Goldenberg Stoppato

23.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Giovanni Battista
1645 circa

Sant'Antonio Abate
1645

Olio su tela in ottagono
cm 121 x 94; cm 121 x 94,5
Iscrizioni: sulla tela con *Sant'Antonio Abate* la sigla "C.D." e la data "1645"
Lucca, Musei Nazionali, inv. nn. 41, 33

La coppia di tele, di cui quella con *Sant'Antonio Abate* siglata "C.D." e datata "1645" sulla roccia che oggi s'intravede a malapena, posta all'altezza del ginocchio sinistro del santo, proviene dalla raccolta del Gran Principe Ferdinando de' Medici che l'acquistò nel maggio del 1691 presso Maria Antonia Martelli Nelli (EPE 1990, pp. 85, 213 nota 23).

Censiti una prima volta in collezione, a Palazzo Pitti, nel 1698 (ASFi, GM 1067, c. 22v, nn. 37, 38), i due dipinti ritornano descritti e catalogati nell'inventario della reggia databile al primo decennio del Settecento (ASFi, GM 1185, I, c. 36, nn. 37, 38), in quello del 1713 che ne certifica l'appartenenza alla collezione di Ferdinando (cfr. CHIARINI 1975a, p. 87; ID. 1975c, p. 83), nel successivo del 1723 (ASFi, GM 1304ter, c. 17r, nn. 37, 38) – nel quale se ne ribadisce la proprietà del delfino toscano e se ne rileva la presenza nella 'Camera dell'Udienza' della reggia –, nell'altro del 1761 (ASFi, GM, Appendice 94, c. 271r, n. 116). I numeri 1356 e 1357 riportati sulle tele di rifodero delle due opere, preceduti da una scritta "Poggio Imperiale", testimoniano un passaggio di queste per quella villa, avvenuto in epoca imprecisata, che tuttavia non trova riscontro, al momento, negli inventari noti dell'edificio da me consultati.

Con certezza sappiamo che i due dipinti vennero destinati dal granduca Leopoldo II d'Asburgo Lorena al costituendo museo lucchese nel 1847, successivo all'annessione del ducato alla Toscana. Alcuni cartellini moderni incollati sul retro delle cornici, manoscritti come a stampa, ne attestano il possesso del locale "Reale Istituto d'Arte" (Inventario 1931, nn. 146 e 147), ribadito da una successiva catalogazione del 1951 (n. 141); con questa specifica, i due ottagoni furono infatti presentati già all'Esposizione del 1877 (*Catalogo degli oggetti esposti* 1877, p. 27, n. 33 e p. 28, n. 41) ed a quella del 1893 (*Esposizione di arte* 1893, p. 18, n. 33 e p. 19, n. 41), mentre da una guida del 1909 (*Catalogo Pinacoteca di Lucca* 1909, p. 63, n. 146; p. 65, n. 157) apprendiamo che in quell'anno figuravano esposti nella Pinacoteca Comunale, ospitata nel Palazzo Ducale.

Importanti nella cronologia dolciana per la data leggibile sul *Sant'Antonio Abate*, i due dipinti, soprattutto questo, si presentano in condizioni di conservazione non ottimali, depressi da improvvidi, antichi restauri che ne hanno fatta perdere la tela originaria, sostituita da una nuova, con relativo impoverimento della superfice pittorica. Brani che raccontano, in origine, la bella qualità di queste due opere, nate in un periodo caratterizzato dalla grande perizia esecutiva del loro autore – si pensi, giusto per esemplificare, al *San Domenico penitente* della Galleria Palatina, commissionato dal cardinale Carlo de' Medici e documentato al 1645-1646 (cat. n. 36), oppure, sempre per sua commissione, all'*Ecce Homo* di Pitti, datato 1646 (cat. n. 64) – si rintracciano nella nobile testa, molto espressiva, di sant'Antonio, caratterizzata dalla fluente barba argentea rilevata da colpi veloci, quasi metallici; nell'aureola realizzata con la consueta tecnica dell'oro steso a conchiglia, pulviscolare; nel teschio e, soprattutto, nella campanella in basso, modellati da bei riflessi di luce.

A queste si contrappongono, invece, parti estesamente assorbite, in generale la tonaca e il mantello del santo che si immaginano, un tempo, ben graduati dall'artista nei toni del nero e del bruno, oppure il ciuffo di vegetali ai piedi di Antonio, dal quale prendeva vita, tra le rocce, un fiore definito da una corolla bianca. Anche in questo caso, osservando il 'memento mori' dipinto da Carlino alla destra del Santo, si dovrà pensare – come per altre opere databili al quinto decennio del Seicento – a un suo interesse per la coeva pittura fiamminga (ben presente nelle collezioni medicee; cfr. BALDASSARI 1995, p. 93) nella resa attentissima del teschio, di ligozziana memoria, mentre lo svolazzare frenetico dei demoni tentatori visti in lontananza sembra richiamare ancora la pittura di Filippo Napoletano.

Una conservazione migliore si rintraccia fortunatamente nel pendant con *San Giovanni Battista*, nel quale il rosso mantello si qualifica di grande evidenza plastica e di sensibile modulazione cromatica, così come ancora pienamente apprezzabili sono il bel bordo dorato della pelliccia d'agnello, la croce di canna rilevata dalla luce, l'aureola, gli incarnati accarezzati dall'attento gioco chiaroscurale che valorizza la spalla, le mani, i capelli, il bel volto virile nel quale s'evidenzia la morbida bocca, leggermente dischiusa. Questa figura del precursore vanta anche un disegno preparatorio conservato al Musée du Louvre (cat. n. 24), e due copie, una fedele, l'altra leggermente variata nella posizione delle mani, indicate da Baldassari (1995, p. 92, figg. 29-30w; BALDASSARI 2015, p. 174).

Bibliografia: *Catalogo degli oggetti esposti* 1877, p. 27, n. 33 e p. 28, n. 41; *Esposizione di arte* 1893, p. 18, n. 33 e p. 19, n. 41; *Catalogo Pinacoteca di Lucca* 1909, p. 63, n. 146 e p. 65, n. 157; CHIARINI 1975a, p. 87; ID. 1975c, p. 83; CANTELLI 1983, p. 70; EPE 1990, pp. 85, 213 nota 23; CHIARINI 1992, p. 96; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 135; CANTELLI 2009, p. 89; SERAFINI 2014c, I. pp. 96-98; BALDASSARI 2015, pp. 174-175, nn. 78-79 (con bibl. preced.).

Riccardo Spinelli

24.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Giovanni Battista

1645 circa

Matita rossa su carta bianca ingiallita
mm 236 x 292
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 1134

Il disegno, assegnato alla figlia dell'artista, Agnese, da McCorquodale (in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 360, n. 2.327), è stato restituito alla mano di Carlino da Baldassari (1995, p. 92, fig. 59a) ed è preparatorio per la tela ottagonale oggi conservata nei Musei Nazionali di Lucca, realizzata da Dolci a pendant con un *Sant'Antonio Abate* (cat. n. 23). L'attribuzione del foglio all'artista è stata confermata da Monbeig Goguel (2005, p. 233, n. 297) che ne ha ricostruiti anche i passaggi collezionistici. Come sappiamo dalla documentazione d'archivio, le due tele lucchesi si trovavano, allo scorcio del Seicento, a Firenze, nella raccolta di Maria Antonia Martelli Nelli preso la quale, nel maggio del 1691, le acquistava per 120 scudi il Gran Principe Ferdinando. Dopo aver fatto parte della scelta collezione del delfino toscano ed essere state esposte a Palazzo Pitti per tutto il Settecento, nel 1847 le due opere furono destinate dal granduca di Toscana alla città di Lucca, al costituendo museo cittadino.
La data 1645 vergata dal pittore sulla tela con *Sant'Antonio* fornisce un preciso appiglio cronologico anche per il disegno in esame che mostra, nell'uso sensibile della sanguigna – tipica della scuola fiorentina, impiegata con profitto anche dal maestro di Dolci, Jacopo Vignali –, l'abilità dell'artista nel graduare i piani mediante l'assottigliarsi del segno. Notevole la fedeltà del foglio alla redazione dipinta – espressione d'una disciplina mentale ferrea, anche in una pratica come questa, per sua natura più libera e disinvolta –, financo nelle ombre minori, non fosse che per il volto del precursore, definito, nello studio in discussione, da minor fumosità.
Significativo, nel contesto dei 'pensieri' propedeutici a opere poi realizzate, che la posa del Battista, qui studiata scorciata e leggermente sbilanciata in avanti, verso l'osservatore, con la spalla ben in evidenza a modellare plasticamente tutto il busto e a definire sapientemente lo spazio, torni simile in altre opere documentate in quel periodo, per tutte il *San Domenico penitente* della Galleria Palatina, dipinto per Carlo de' Medici giusto nel 1645-1646 (cat. n. 36), a confermare indirettamente la cronologia del disegno parigino.
E sarà anche interessante notare che l'originale torsione inventata da Dolci, con questo studio, per la figura del precursore dovette essere funzionale all'artista che non esitò a reimpiegarla anche in opere successive, a esempio nel bel *Ritratto di poeta* e nel *San Luca* di collezione privata messicana, datati entrambi al 1655 circa (cfr., in proposito, BALDASSARI 2015, p. 196, n. 92 e p. 197, n. 93, con bibl. preced.), oppure, con un taglio ravvicinatissimo, nella figura del *Cristo portacroce* del quale si conosce una bella redazione databile alla metà degli anni Sessanta del Seicento (cfr. BALDASSARI 1995, p. 147, n. 120; BALDASSARI 2015, p. 252, n. 139), già nella collezione di Vittoria della Rovere (su questo, cfr. SPINELLI 2012a, pp. 186-187, 195 nota 78).

Bibliografia: Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 360, n. 2.327; BALDASSARI 1995, p. 92, fig. 59a; MONBEIG GOGUEL 2005, p. 233, n. 297 (con bibl. preced.); BALDASSARI 2015, p. 174, n. 78.

Riccardo Spinelli

25.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Simone
1640-45 circa

Olio su tela
cm 40 x 27
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1890, n. 1557

Il santo apostolo è presentato a mezza figura, emergente nell'ombra di uno sfondo indefinito e senz'aria, privo dunque di connotazioni ambientali, in modo da porre in risalto l'astratta spiritualità del personaggio e la resa espressiva del volto, dallo sguardo umilmente rivolto verso il basso e come pervaso da una malinconia pensosa, sottolineata da morbidi passaggi chiaroscurali: un'interpretazione di grande sensibilità quella scelta da Carlo Dolci, pienamente conforme al Vangelo ed alle fonti canoniche, dove Simone viene definito "obediens vel ponens tristitiam" (VARAZZE 1995, II, CLV). L'unico attributo che permette di identificarlo è la sega, con la quale fu diviso in due dai carnefici, a simboleggiare lo strumento del suo martirio, la cui evidenza materica, espressa nei dettagli fino alla meticolosità, sostanzia di un pregante elemento reale la composizione ed insieme la nobilita.
Stilisticamente il dipinto si collega al discepolato del pittore presso Jacopo Vignali. In particolare, come è stato osservato (BALDASSARI 2015, p. 63), la fisionomia e l'attitudine dell'Apostolo ricordano quelle del san Giuseppe, visibile nell'*Adorazione dei pastori* eseguita dal maestro intorno al 1645, proveniente dall'oratorio di San Benedetto Bianco a Firenze e oggi nel Seminario maggiore della città. Ciò che accomuna le due figure è forse da ricercarsi in quella coinvolgente caratterizzazione ritrattistica che già Bigongiari osservava per le teste di santi di Vignali (BIGONGIARI 1974, p. 42) ma che ricorre spesso anche nella produzione del Dolci, incline ad impiegare gli stessi modelli che avevano già posato per altri artisti o a ritrarre volti famigliari dietro le sembianze di santi o madonne.
In base alla documentazione d'archivio e secondo quanto riportato da Francesca Baldassari (ASG, 1777, filza 54, fasc. n. 15; BALDASSARI 2015; ma non è stata individuata l'iscrizione sul retro della tela citata dalla studiosa) sappiamo che il dipinto, trasferito a Pitti solo nel 1928, fu venduto il 13 giugno del 1777 dagli eredi del Sera alla Galleria degli Uffizi, dove è ricordato, pochi anni dopo l'acquisto, dal Lanzi (1782) ed in seguito dal Fantozzi (1842). Il quadro risulta infatti ordinato al pittore dal fiorentino Alessandro del Sera (Firenze, 1618-1664), figlio di Cosimo di Neri e di Maria Selvaggia Montauti e fratello del più celebre senatore e collezionista Paolo, il quale fu agente del cardinale Leopoldo de' Medici per i suoi acquisti di disegni, dipinti e materiale numismatico. I rapporti fra quest'ultimo e Carlo Dolci sono attestati da importanti commissioni: un'*Adorazione dei Magi*, ancora di identificazione incerta, ma registrata nell'inventario del mercante nel 1672 (doc. cit. in BALDASSARI 2015, p. 104, n. 22) e una delle versioni del *Martirio di sant'Andrea* (Birmingham), portata con sé a Venezia quando del Sera vi si trasferì (1632), continuando a svolgere la sua attività di collezionista ed intermediario di opere d'arte per il Cardinale mediceo. Quel dipinto è ricordato da Filippo Baldinucci come "una delle prime cose che in quella città furono vendute di sua mano" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 347), a dimostrazione di come Paolo Del Sera fosse stato il principale artefice del precoce successo ottenuto da Carlino nella città lagunare.
Rispetto alle due vivaci scene narrative, più in linea con la produzione di Rosselli o Curradi, commissionate dal fratello, Alessandro sembrò prediligere soggetti di pietà, connotati da un più intimo raccoglimento e animati da una personale intensa religiosità, come nel caso di questa piccola tela. Essa appartiene ad una lunga serie di dipinti eseguiti da Dolci intorno agli anni Quaranta, incentrati soprattutto su mezze figure o su singole teste, spesso destinati alla devozione privata di una committenza di alto rango, disposta a condividere i profondi sentimenti cristiani dell'artista fiorentino. Di quella compagine di collezionisti doveva far parte anche del Sera, il cui fervore religioso, concepito anzitutto come pratica di vita si rivela, se non altro, nell'essere stato scelto come membro della congregazione dei Buonomini dal 1631 al 1632 (BALDASSARI 2015, p. 354) ed in questa veste responsabile, assieme ai confratelli, della raccolta e della distribuzione delle elemosine ai poveri vergognosi, ufficio principale della compagnia (ROSSELLI DEL TURCO SASSATELLI 1930). Si può dunque immaginare, come questo genere di tematiche potesse confarsi ad un personaggio dedito all'esercizio della carità come virtù cristiana.

Bibliografia: LANZI 1782, p. 133; FANTOZZI 1842, p. 147; M. Gregori, in *Gli Uffizi* 1979, p. 248, n. P358; BALDASSARI 1995, p. 78, n. 43; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 152, n. 236; BELLESI 2009, I, p. 134; BALDASSARI 2015, p. 159, n. 63 (con bibl. preced.).

Elena Marconi

26.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Diogene con la lanterna

1641-1648 circa

Olio su tela
cm 87 x 73
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1912, n. 53

Come ha evidenziato Marco Chiarini (1975, 301, pp. 88 e 98, nota 172), l'opera è citata per la prima volta nell'aprile 1698 in un elenco anonimo, senza intestazione, dei dipinti appartenenti al gran principe Ferdinando de' Medici e conservati nelle sue stanze a Palazzo Pitti, in questo caso nell'appartamento ammezzato: "Un quadro in tela di mano di Carlo Dolci che rapresenta Diogene vestito di pelliccia con una lanterna in mano, mezza figura al naturale, alto braccia 1 ½, largo braccia 1 ¼ con adornamento dorato" (ASFi, GM 1067, c. 22v). Successivamente essa compare, sempre con l'attribuzione al Dolci, in un altro inventario dei quadri del Gran Principe presenti a Pitti, databile intorno al 1702-1710. (ASFi, GM 1185, I, c. 35v). Dopo la morte di Ferdinando, nel gennaio 1714 (stile fiorentino) il *Diogene* entra nella Guardaroba Granducale (ASFi, GM 1226, c. 41r). Nel 1723 è esposto nella "camera buia" dell'appartamento di Violante di Baviera, vedova del Gran Principe (ASFi, GM 1304ter, c. 19r). Viene in seguito ricordato nella Galleria Palatina a partire dalla *Descrizione* dell'Inghirami del 1819 (p. 26).
L'opera figura nella monografia dedicata al Dolci da Francesca Baldassari (1995, pp. 79-80, n. 46; 2014, p. 166, n. 72), che ha letto, nei lineamenti del volto del filosofo, dall'espressione pensosa, venata di melanconia, un'affinità con esempi dei suoi maestri Matteo Rosselli e Jacopo Vignali. La studiosa ha anche sottolineato il rapporto del soggetto con le tematiche filosofiche diffuse a Firenze da Salvator Rosa nel corso della sua permanenza negli anni Quaranta del Seicento, decennio che, a suo parere, conviene all'opera come datazione.
Il dipinto è stato rintelato in passato. La pulitura effettuata in occasione della mostra ha posto in evidenza alcuni dettagli apparentemente anomali rispetto allo stile del Dolci, ma in realtà indice della libertà di espressione del pittore in questa fase: innanzitutto le mani, di tonalità bruna (è da tenere in conto che la preparazione stessa di questa tela è scura), condotte in maniera quasi sommaria, con una notevole rapidità, forse adattate, nella traduzione del soggetto, a quell'equazione "filosofia = povertà" individuata da Oreste Ferrari (1986, pp. 106-107) fra i caratteri precipui dell'iconografia dei filosofi antichi nella pittura italiana del Seicento. Anche il vetro della lanterna è dipinto tramite tocchi veloci di colore (si vedano soprattutto il baluginio della fiamma e il riverbero del bagliore sulla destra), ma al contempo la forma e la chiusura metallica sono disegnate con grande accuratezza, secondo quell'attenzione per il dettaglio propria del Dolci.
Rispetto ad esempi di poco precedenti o quasi coevi, quali quelli di Ribera e del Rosa stesso, il *Diogene* di Dolci si caratterizza per l'inquadratura decisamente frontale del personaggio, anziché laterale o di tre quarti. Il volto mostra qualche pennellata spessa e materica sulla fronte, sul naso, sotto l'occhio destro, che lo avvicina a opere dello stesso giro di anni, quali il *San Simone* e il *Mosè* della Galleria Palatina (cat. nn. 25 e 27), con i quali condivide anche l'attaccatura dei capelli, il taglio del naso e della bocca, in una parola la costruzione dei tratti somatici del viso. La somiglianza più stretta, però, si ha con il *Sant'Antonio Abate* (fig. 26a) di collezione privata fiorentina (di cui va tenuto in conto lo stato di conservazione superlativo rispetto al quadro della Galleria Palatina), vicino al *Diogene* anche come tipo fisiognomico: la fronte solcata da profonde rughe, la capigliatura tradotta con morbidezza e insieme analiticità nella resa dei singoli fili di capelli, così come anche la barba – che, nella raffigurazione del filosofo, va a confondersi con la pelliccia che gli avvolge le spalle –, e, ultimo non ultimo, il particolare delle mani rese con una tonalità bruna e animate da pochi, essenziali colpi di luce.
Alle spalle della figura di Diogene, l'albero sulla sinistra, pur in condizioni di leggibilità non ottimali, denuncia senza dubbio la dipendenza dai modelli di Salvator Rosa, nell'andamento curvo del tronco da cui fuoriescono diversi rami spezzati, secondo la formula "romantica" adottata dal napoletano nella rappresentazione della natura: si pensi, ad esempio, alla "Selva dei Filosofi" Gerini (Firenze, Galleria Palatina), che con il quadro di Dolci condivide anche il protagonista della storia, così come al pendant raffigurante la *Pace* (Firenze, Galleria Palatina) e la *Giustizi al Ritorno di Astrea* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), già nella collezione di Leopoldo de' Medici.
Il *Diogene* – per il quale è del tutto condivisibile la datazione indicata dalla Baldassari agli anni Quaranta – rappresenta un unicum all'interno del catalogo del suo autore. Il soggetto dovette determinare almeno in parte la trattazione e forse il pittore si avvalse di un prototipo. La diffusione di temi simili a Firenze è indubbia, benché non sia possibile precisarne con esattezza i contorni. Tuttavia al riguardo appare di un certo interesse la presenza, in casa Bartolommei, sia di alcune opere del Dolci – ricordate dal Baldinucci nella raccolta del marchese Mattia Maria (1640-1712) di Girolamo Bartolommei (1584 ca - 1662), uomo dagli interessi letterari e teatrali, così come il padre –, sia di soggetti 'filosofici' (Diogene, Sibilla, ecc.), noti sulla base di inventari ottocenteschi (ASFi, Bartolomei 289), ma che senza dubbio sono da ricondurre al collezionismo famigliare seicentesco. È probabile che Carlino abbia trovato in dimore fiorentine da lui frequentate, come quella dei Bartolommei, l'ispirazione per questa raffigurazione.

Bibliografia: INGHIRAMI 1819, p. 26; CHIARINI 1975a, pp. 88 e 98, nota 172; BALDASSARI 1995, pp. 79-80, n. 46; BELLESI 2009, I, p. 134; BALDASSARI 2015, p. 166, n. 72.

Elena Fumagalli

Fig. 26a - Carlo Dolci, *Sant'Antonio Abate*, Firenze, collezione privata

27.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Mosè

1645-1650

Olio su tela
cm 40 x 30
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1912, n. 213

Il profeta, raffigurato fino a mezzo busto, si staglia su uno sfondo atemporale di un azzurro intenso, lo sguardo rapito verso Dio in un atteggiamento di estatica contemplazione ricorrente nella produzione di Carlo Dolci e da lui comunemente adottato in questo genere di rappresentazioni atte a suscitare un intimo coinvolgimento nel riguardante. L'espressione del volto si discosta infatti dall'iconografia più comune, derivata dal *Mosè* di Michelangelo ed incentrata sulla "terribilità" severa dello sguardo, propria dell'inflessibile legislatore. Al contrario, il pittore fiorentino sembra piuttosto voler sottolineare il momento altamente spirituale, in cui Mosè, dopo aver ricevuto le tavole della legge, discende il Monte Sinai "splendente dei raggi del sole", ed è investito da quel chiarore divino che, accendendo il volto come per effetto di un bagliore improvviso, ne sbalza dolcemente i lineamenti: le guance incavate, le palpebre infossate, la bocca semichiusa dinanzi alla visione celeste. Si tratta di un'immagine tipica del repertorio dolciano, fin nel taglio della figura, un'immagine, per dirla col Lanzi, "preziosa insieme e devota", e per questo particolarmente adatta al culto domestico grazie anche all'immediata chiarezza del messaggio divino ivi espresso. Doveva essere dunque particolarmente ricercata da una clientela illustre e raffinata, desiderosa di averla dinanzi ai propri inginocchiatoi ed incline ad ammirarne "la vera espressione di certi pietosi affetti", unita alla proverbiale "squisita diligenza" (LANZI 1782, p. 136).

A dimostrazione dell'apprezzamento riservato al pittore, basta elencare i passaggi di proprietà della tela, puntualmente ricostruiti da Francesca Baldassari e Riccardo Spinelli. La Baldassari ipotizza infatti che il dipinto qui esposto sia identificabile con quello, di analogo soggetto, già appartenuto a Leonardo Generotti (1610-1657) e citato in un inventario dei suoi beni del 1662, dove è descritto in questi termini: "un quadretto alto un braccio, entrovi un Mosè di mano di Carlo Dolci con suo adornamento tutto intagliato e dorato" (doc cit. in BALDASSARI 1995, p. 79). Il committente era fratello maggiore di quel Tommaso Generotti, per il quale Dolci aveva eseguito l'*Adorazione dei Magi* (Londra, National Gallery) ed era residente in via di San Jacopo in Campo Corbolini, a poca distanza dall'abitazione dell'artista. Successivamente l'opera confluì nelle raccolte medicee, inventariata nel 1691 tra i tesori appartenenti a Vittoria della Rovere che adornavano la Villa di Poggio Imperiale e che attestano le preferenze della granduchessa per le immagini di devozione e per i soggetti moralmente edificanti. L'elenco include infatti altri dipinti di analogo carattere pietistico: oltre ad una *Sant'Agata (ovvero Santa Dorotea) in ginocchio con un angelo* oggi dispersa, un *San Pietro in lacrime,* un ovale con *San Giovannino dormiente con sant'Elisabetta e san Zaccaria* e una *Santa Margherita* tutti e tre conservati nella Galleria Palatina. Il quadro qui esposto, arricchito di una cornice finemente decorata, è descritto con precisione e dovizia di dettagli: "Un quadro in tela alto braccia ¾ circa, largo braccia ½ (cm 43,77 x 29,18) dipintovi di mano di Carlin Dolci una testa di vecchio fino a mezzo busto rappresentante Mosè che guarda il cielo, con veste paonazza in campo azzurro, con adornamento intagliato e dorato, con fondo del fregio punteggiato, alto braccia 1 e ⅛, largo soldi 18 (cm 65,65 x 52,2) con galano di nastri simili" (ASFi, GM 992, c. 13r, n. 26, doc. cit. in SPINELLI 2012a). Il dipinto è nuovamente censito in un inventario del 1695, come attesta la presenza del numero 26 nero sul retro dell'opera (ASFi, GM 1088, cc. 38-39, n. 26, doc. cit. in SPINELLI 2012a) e in quello del 1768 (ASFi, IRC 1622, doc. cit. in SPINELLI 2012a).

La Baldassari ha sottolineato la marcata spiritualità del soggetto (BALDASSARI 2015), già in precedenza evidenziata da Heinz (HEINZ 1960, p. 214). Lo studioso tedesco ha inoltre messo in luce come in questa ed in altre mezze figure dipinte da Carlino sia fondamentale proprio il contrasto tra i personaggi sacri, spesso modelli famigliari al pittore, ritratti con un accentuato realismo descrittivo, e lo sfondo blu, ovvero uno spazio indefinito e astratto, che ne accentua il senso di solitudine e di isolamento, tuttavia necessari per raggiungere il massimo grado di contemplazione. Proprio per questo effetto straniante, secondo Heinz, l'arte di Dolci si collega al rinnovato interesse per la mistica cristiana ed in particolare al pensiero religioso di Francesco di Sales. Sebbene la Baldassari dati il dipinto tra il 1640 e il 1645 circa, per la somiglianza con le figure ritratte da Jacopo Vignali in quel tempo, è probabile che questo, per i forti effetti di chiaroscuro, possa essere stato eseguito, invece, verso la fine dello stesso decennio, momento nel quale il Dolci realizza composizioni dai toni prevalentemente bruni e tenebrosi, come il *Diogene* della Galleria Palatina (si veda cat. n. 26).

Bibliografia: INGHIRAMI 1834, p. 40; *L'Imperiale e Reale Galleria* 1837-1842, II (1839), *ad indicem*; FANTOZZI 1842, p. 639; HEINZ 1960, pp. 214-215; BALDASSARI 1995, pp. 78-79, n. 44, fig. XVI; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 143, n. 217; BALDASSARI 2009, p. 332; BELLESI 2009, I, p. 134; SPINELLI 2012a, p. 188, note 119 e 120, p. 197; BALDASSARI 2015, p. 167, n. 73 (con bibl. preced.).

Elena Marconi

28.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Beato Angelico
1648

Olio su tela
cm 97 x 45
Firenze, Museo di San Marco, inv. 1890, n. 8689

Nel presente dipinto riconosciamo quel *Ritratto di Beato Angelico*, che fu realizzato dal Dolci per l'Accademia del Disegno nel 1648, di cui ci racconta il Baldinucci in un lungo brano della vita del pittore suo amico (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 343-344) e dove è ricordato e descritto da varie fonti, fino al suo trasferimento a San Marco, nel 1932 (MASSELLI 1855-1859, p. 170, n. 202; MARCHESE 1869, p. 437; PIERACCINI 1883, p. 88, n. 202). Associato per la prima volta al passo di Baldinucci da Anna Barsanti, la quale pur conservava dei dubbi vista le ridotte dimensioni e l'assenza della scritta in giallo col nome dell'artista ritratto, com'è negli altri della serie (BARSANTI 2008, p. 60).
Il *Ritratto* è stato variamente riconosciuto come opera del Dolci o come copia antica da un suo originale, forse a causa del cattivo stato di conservazione in cui versava. Il recente restauro ha permesso di riscoprire tutta la delicata profondità di infinite velature e la perfezione smaltata della pittura del maestro. Egli ha rappresentato la testa del pittore domenicano di tre quarti, col cappuccio dell'abito domenicano sollevato, mentre un chiarore in oro (a conchiglia, com'era solito il Dolci) brilla al di sopra, su un fondo grigio, di tono freddo, appena illuminato dal chiarore tenuamente diffuso dietro la nuca del frate beato, e anch'esso in oro, finissimamente riverberato nei bianchi del cappuccio. Di altissimo livello il gioco delle pieghe a nero su nero dello scapolare che ribadisce l'infinita sensibilità per i toni, pur nell'austerità della ridottissima tavolozza. Una certa semplificazione nella definizione fisiognomica corrisponde bene al tempo di quest'opera, se la si confronta alla ieraticità glittica della *Poesia* Corsini, che gli è coeva (cfr. cat. n. 31), ma può derivare anche dal fatto che il Dolci, non potendo, per sua natura, dipingere d'immaginazione, per tratteggiare il volto dell'Angelico si fece inviare una copia del ritratto posto a decorazione del suo monumento funebre in Santa Maria Sopra Minerva, a Roma (fig. 28a). Da questo modello Carlino derivò le guance infossate, le labbra strette, il naso importante, le grandi orbite oculari e, anche, una certa serenità d'espressione. Ciononostante, la somiglianza rimane minima, come già osservò Marchese (1869, p. 437).
Quest'opera, di ridotte dimensioni, si qualifica come centrale nel catalogo del pittore da un punto di vista concettuale, perché dichiara l'affinità d'intenti, più che stilistica, tra il Dolci e l'Angelico; affinità che, sappiamo dalle pagine del Baldinucci, gli era riconosciuta dai suoi maestri, il Rosselli e il Vignali, come dimostra la notizia che furono loro a scegliere questo soggetto da dipingere per il loro allievo novizio di quell'istituzione (ASFi, AD, n. 106, c. 16r, e AD, n. 127, c. 155d).
Molti sono i punti di tangenza tra l'estetica e l'etica dell'Angelico e quella del Dolci. Innanzitutto, entrambi gli artisti furono tra i campioni dell'arte sacra di tutti i tempi perché, mossi da autentico spirito religioso, non dipinsero mai altro che soggetti sacri o di morale cristiana. Non solo, il Vasari per il pittore domenicano, e il Baldinucci per Carlino, testimoniarono come questa loro arte sacra fosse tale, al di là del soggetto stesso, in quanto frutto di anime pie mosse da sincera e profonda fede. Ancor più stringente è la conoscenza e l'accettazione di entrambi gli artisti del pensiero di quell'ordine domenicano, di cui uno era membro attivo, e l'altro era 'figlio spirituale', in quanto confratello della Compagnia di San Benedetto Bianco, la quale aveva sede a Santa Maria Novella, e dunque aveva in quel convento i propri correttori spirituali.
È forse nel bacino del pensiero dell'ordine dei predicatori che sia l'Angelico che il Dolci impararono a intendere le proprie pitture come coadiuvanti alla preghiera e alla contemplazione. Da un punto di vista personale, essi concepivano l'arte sacra come meditazione spirituale privata, condotta per figure dipinte; mentre, dal punto di vista del destinatario dell'opera finita, le immagini che dipingevano si proponevano come basi sensibili su cui impostare visualizzazioni interiori durante la preghiera. Questo fine dell'arte sacra conosceva la sua origine nella *Summa* di san Tommaso d'Aquino (2-2, 96, 1; 2-2, 81, 3; 2-3, 25, 3), fonte certo conosciuta dall'Angelico; mentre per il Dolci dobbiamo credere che quest'idea sia stata mediata dalle pagine, a lui note, scritte dal domenicano Gori, correttore della Compagnia, nelle quali sono spiegate le varie fasi dell'"orazione mentale", e viene attribuito un ruolo importante alla visualizzazione immaginativa, la quale "riduce innanzi a gli occhi il suggetto della meditazione, così vivamente secondo che s'è letto, o udito, che rappresenta le circostanze particolari del luogo, del tempo, del'azioni, e delle persone; e val molto questa rappresentazione a sfuggir la fugazione di mente, e per eccitar gl'affetti". Eccitazione degli affetti che, a sua volta, era importante per l'oratoria dei predicatori domenicani, ma che aveva origine nella poetica oraziana, ripresa poi dall'Alberti (cfr. *Ars poetica*, vv. 101-102; *De Pictura*, 2, 41). Secondo questo pensiero, per suscitare un sentimento nell'osservante, esso dev'essere prima noto e vissuto dall'oratore stesso. Ed ecco perché — a sigillare questa somiglianza tra i due artisti – Vasari ricorda come Angelico "non fece mai crocifisso senza che e' si bagnasse le gote di lagrime" (VASARI 1500 e 1568, ed. 1966-1987, III [1971], p. 277), mentre il Baldinucci, di Dolci ricorda che egli "quanto vedeva, quanto operava, tutto riduceva a spirito, ordinandolo a Dio", nella speranza che le sue "sacre immagini, o sacre istorie" "potessero partorir frutti di cristiana pietà in chi le mirava" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 341-342 e 364).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 343-344; COLZI 1817, p. 54, n. 110; MARCHESE 1869, II, p. 437; MASSELLI 1855-1859, IV, n. 209; *Descrizione degli oggetti d'arte* 1864; CAVALLUCCI 1873, pp. 10 e 16; PIERACCINI 1883, pp. 86-86, n. 202; BALDASSARI 1995, p. 197; STREHLKE 1998, p. 59 e tav. 83; BARSANTI 2008, p. 60; SERAFINI 2014a, I, pp. 22, 53, 63, 68 e 81; BALDASSARI 2015, pp. 8 e 341; BELLESI 2015 (in corso di stampa).

Giovanni Serafini

Fig. 28a - *Monumento funebre di Beato Angelico* (part. del volto), Roma, Santa Maria sopra Minerva

29.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Serafina Pezzuoli
1640-1642 circa

Olio su tela fissata su doppia tavola
cm 42 x 35
Firenze, Santi Michele e Gaetano

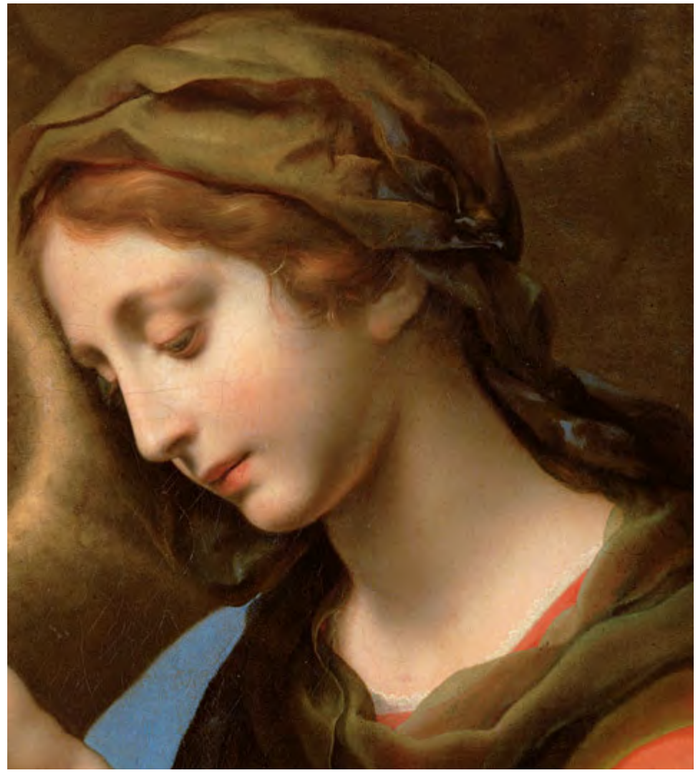


Fig. 29a - Carlo Dolci, *Madonna con Gesù Bambino*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

L'ovato ritrae Serafina Pezzuoli, donna del popolo fiorentino originaria di Vernio, morta quarantenne nel 1628 nel monastero fiorentino di Annalena con fama di venerabile, per aver trascorso moltissimi anni inferma a letto, sopportando le molte sofferenze del suo stato con cristiana accettazione e serenità. Il suo corpo fu inumato nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano dai Teatini che l'avevano assistita fino alla morte; da qui al momento del rinnovamento dell'edificio (1634) fu poi traslato tra le cappelle Franceschi e Ardinghelli, dov'è tutt'oggi, arricchito da una cornice in pietra serena, comprendente l'ovato del Dolci e un'epigrafe, che così recita: "Serafina Pezuola a Vernio / virgo pene serafica / quae / lectulo decubens annos XXVI / omnes metita virtutes / omnibus vixit ad miraculum / patentiae martyr / ipso patientiae tempore prasceves die / extremum clavsit diem / an(no) aetatis suae XL / dom(ini) MDCXXVIII". Quest'epitaffio fu composto dal segretario del granduca Francesco Rondinelli, e pagato allo scultore-stuccatore Alessandro Malavisti nel 1642 (ASFi, CRSGF, f. 1961, ins. 17, *Libro di ricevute*), documento che Chini credette probatorio per la commissione anche del dipinto, in accordo con quanto già proposto da Del Bravo, che nel 1961 (p. 39), basandosi su dati stilistici, aveva suggerito si trattasse di un *Ritratto post-mortem*, riconducibile a un momento intorno al 1640, ovvero al tempo della *Madonna di Montpellier*, quando Dolci abbandonò le morbidezze del Vignali – ancora visibili in opere di poco precedenti e molto vicine a questa, quali la *Madonna con Gesù Bambino* di Vienna (1630; fig. 29a) –, per ricercare superfici lucide e materie idealizzate in marmi policromi e avori.
Resta da chiarire perché il pittore la rappresentò a un'età vicina alla trentina, come doveva essere agli inizi del secolo, ben prima della nascita del Dolci stesso. Questo può suggerire che il pittore, di cui era nota l'incapacità a prescindere da un modello per i propri soggetti, massimamente per un ritratto, abbia forse guardato, idealizzandolo successivamente, ad un archetipo pittorico di quel tempo, ad oggi ignoto, e sembrerebbero comprovarlo le precise annotazioni fisiognomiche riportate dal Dolci sulla tela, quali le labbra sottili, i grandi occhi e la particolare forma del naso della donna.
Finché fu in vita la fisionomia di Serafina fu nota a larga parte della popolazione fiorentina, perché in moltissimi andavano a conoscerla, ed essa era divenuta uno "spettacolo di edificazione a chiunque visitava la sua povera casa come un Sanctuario che conteneva una Reliquia", come ci raccontano i biografi e le cronache (Archivio teatino di Roma, *Relazione su San Michele e Gaetano*, c. 57, pubblicata da LINNENKAMP 1959, pp. 79-88, e 1961, pp. 111-122). Si potrebbe rilanciare l'interrogativo del Chini, se tra i molti fiorentini che andavano a visitarla ci fosse stato anche il giovane e già devotissimo Carlino. Ma, a prescindere dal fatto che il pittore conservasse o meno una memoria visiva della donna, quello che poi realizzò fu un ritratto desunto da qualche fonte, ma idealizzato, a fare della bellezza e della giovinezza del volto immagine dell'anima della donna, purgata dalla malattia, e accompagnata da quella virtù della pazienza, nominata due volte nell'epitaffio. Piuttosto che attempata e deformata dall'infermità, come dovette apparire alla morte, questo ritratto la restituisce sana e giovane, 'serafica', in riferimento al nome di battesimo, serena, con le pupille brillanti come smalti vitrei rivolte alla contemplazione del cielo, e un velo sulla fronte di seta o lino fine e bianco come l'alabastro, tanto sottile da permettere alla luce ultraterrena spiovente dall'alto di attraversarlo, allegoria della purezza e della finezza dell'"anima angelica tutta dedita all'orazione" di Serafina (cfr. SERAFINI 2014c, p. 178).

Bibliografia: DEL MIGLIORE 1684, pp. 445, 448, 450; RICHA 1754-1762, III (1755), p. 227; PAATZ 1940-1954, IV (1952), pp. 178 e 191; DEL BRAVO 1961, p. 39; CHINI 1979, tav. 77; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, III, p. 82; BALDASSARI 1989, p. 726; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 421; BALDASSARI 1995, pp. 87-88; SERAFINI 2014a, I, pp. 110-111, II, tav. 34; SERAFINI 2014c, p. 178; BALDASSARI 2015, p. 158.

Giovanni Serafini

30.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Madonna con Bambino
(Madonna dei gigli)
1650 circa

Olio su tela
cm 88 x 74
Monaco di Baviera, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek,
n. 278 (attualmente conservato a Schleißheim,
Staatsgalerie)

L'ottagono, di straordinario livello qualitativo, raffigura la Vergine a mezza figura, abbigliata di una veste rossa e blu profondo, mentre con la sinistra sostiene due rametti di fiori, una rosa e il giglio, tradizionale simbolo della purezza, e con la destra Gesù infante, còlto in piedi, in attitudine benedicente; in primo piano spiccano, adagiati sul piano di un tavolo, uno splendido panno bianco con il bordo decorato a *filet* e una cesta intrecciata ricolma di diverse varietà di fiori. Secondo quanto riportato nella recente monografia dedicata a Dolci da Francesca Baldassari (2015, p. 140), la tela presenterebbe sul retro una lunga iscrizione, comprendente, oltre la data e la firma dell'autore, i versetti dei libri biblici del Cantico dei Cantici (2, 1) e del Siracide, nella trascrizione del testo latino riportato nella Vulgata (24; 24): "EGO FLOS CAMPI ET LILIUM CONVALLIUM/ ET EGO MATER PULCHRA[E] DILECTIONIS/ ANNO SALUTATIS/ 1649. IN PRIMO VENERDÌ DI MARZO A DETTO ANNO 33 DI MIA ETÀ PER LA DIVINA GRAZIA ULTIMO GIORNO DE MIE RITOCCATURE IO CARLO DOLCE". Ad un controllo appositamente effettuato, tuttavia, il retro dell'ottagono, rintelato in data imprecisata, si mostra privo di iscrizioni, sia sulla superficie del supporto che sulla cornice; non è, altresì, noto alla direzione stessa dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera alcun documento in cui sia riportata la citata iscrizione (ringrazio Andreas Schumacher per la gentile disponibilità alla ricognizione del retro del dipinto).
La tela raffigura un soggetto che riscosse particolare fortuna tra i committenti di Dolci, il quale ne realizzò più versioni, descritte da Filippo Baldinucci, al quale si deve, inoltre, la conoscenza dell'identità della maggior parte dei committenti: "Al marchese Carlo Gerini dipinse una bella Vergine con un giglio in mano, col fanciullo Gesù e vi è una paniera di fiori al naturale. Un'altra simile ne fece per monsignore Albizzi, una pel duca Salviati, e una per altra persona; sicché di questo bellissimo quadro si veggono, per quanto sia venuto a mia cognizione, fino a quattro originali di sua mano" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 349). A questi esemplari si aggiunge un ulteriore autografo, descritto dallo stesso Baldinucci in un passo successivo della *Notizia* dedicata a Dolci come "simile a quello fatto pel marchese Gerini", rinvenuto nell'*atelier* del pittore alla sua morte (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 362). Recenti ricerche condotte sull'argomento hanno, inoltre, rivelato l'esistenza di un'altra versione del dipinto, già nella collezione dei marchesi Riccardi, plausibilmente venduta nel 1814, al momento dell'alienazione della celebre raccolta fiorentina (INGENDAAY 2008, p. 258).
Oltre all'esemplare bavarese è unanimemente considerata autografa la versione, in formato ovale, del Musée Fabre di Montpellier, firmata e datata 1642 e già appartenuta a François-Xaver Fabre (fig. 30a), mentre suscita interrogativi la versione della National Gallery di Londra (inv. n. 934), considerata copia da Francesca Baldassari (1995, p. 72, fig. 21w; 2015, p. 140 , n. 46) e autografa da Martina Ingendaay (2008, p. 258, fig. 5). Di non agevole soluzione risulta, inoltre, la questione dell'identificazione degli esemplari ricordati da Baldinucci con i dipinti pervenuti sino a noi: la Baldassari, dopo aver cautamente proposto una possibile identificazione del quadro di Montpellier con l'esemplare già Gerini (BALDASSARI 1995, p. 71, n. 34; cfr. anche MONBEIG GOGUEL 2006, p. 316), ha recentemente (2015, pp. 140-141, n. 46) sostenuto la provenienza della tela bavarese dalla collezione del marchese Carlo di Ottavio Gerini (1616-1673), accogliendo la tesi di Martina Ingendaay che ha, inoltre, proposto di identificare la versione londinese con quella rinvenuta nello studio di Dolci al momento della sua morte e quella di Montpellier, secondo la studiosa da considerarsi il prototipo per le altre repliche autografe, con la tela proveniente dalla raccolta Riccardi (INGENDAAY 2008, p. 262).
L'esemplare di Shleißheim proverrebbe, dunque, da palazzo Gerini, dove, in un inventario redatto nel 1673, dopo la morte del marchese Carlo di Ottavio, è descritto "Un quadro in tela a olio in ottagono alto br. 2.2 largo br. 2 entrovi una Madonna e N.S. in piede sopra un panno bianco e giglio e rosa in mano, mano di Carlino Dolci con ornamento tutto intagliato senza dorare" (cfr. INGENDAAY 2008, p. 259). Il mancato ritrovamento, tuttavia, di diretti pagamenti a Dolci da parte di Carlo di Ottavio negli anni a cavallo della metà del secolo, ha indotto cautamente a rivalutare l'ipotesi che la *Madonna dei gigli* possa essere stata donata o venduta a Gerini da un altro grande collezionista dell'epoca, il cardinal Carlo de' Medici, in possesso di diverse opere di Dolci e in singolare consentaneità di gusto con il marchese (INGENDAAY 2008, p. 259). La tela inventariata nel 1673 sembra essere la "Vergine, che ha alcuni fiori in mano, ed il Bambino Giesù in braccio, il quale ha in mano una rosa", che Giovanni Cinelli vide quattro anni dopo nell'imponente palazzo famigliare di via del Cocomero (l'attuale via Ricasoli), precisando che "è fatta (…) da Carlo Dolci con estrema diligenza solita di questo artifice" (G. Cinelli, in BOCCHI, CINELLI, 1677, p. 501). La lusinghiera descrizione cinelliana conferma la generale considerazione goduta dal dipinto, talmente apprezzato da essere inviato nel 1714 a Düsseldorf, come dono di Carlo Francesco di Pier Antonio Gerini (1694-1733) all'Elettore Palatino Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, consorte di Anna Maria Luisa de' Medici: l'ottagono raggiunse così un altro capolavoro di Dolci emigrato in terra tedesca, la celebre *Madonna con Bambino*, più comunemente nota come *Madonna delle Pietre Dure*, incorniciata dalla fastosa cornice fogginiana, dono di Cosimo III che lo inviò a Düsseldorf alla figlia Anna Maria Luisa, da quest'ultima riportato nel capoluogo granducale nel 1717, al suo ritorno in patria dopo la morte del marito (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, inv. O.d.A. 1911, n. 751; cat. n. 78).

La *Madonna dei gigli*, invece, rimase in Germania: dopo un trasferimento nella residenza di Mannheim (1758) e un ritorno a Düsseldorf (1765), passò a Monaco, nella collezione di Maximilian I Josef re di Baviera, dislocata prima nel castello di Nymphenburg e in successivamente in quello di Schleißeim, finché entrò a far parte delle collezioni pubbliche dell'Alte Pinakothek di Monaco, da cui è stata trasferita di nuovo a Schleißeim.

L'immagine, d'intenso sentimento devozionale, suggerisce, nella concezione plastica del Bambino, rimandi alla scultura quattrocentesca fiorentina, e, in particolare, alle fortunate invenzioni di Desiderio da Settignano, di cui si è rilevata la somiglianza con il *Cristo Fanciullo benedicente* della Basilica di San Lorenzo a Firenze (cfr. BALDASSARI 2015, p. 39, figg. 15-16).

Affine, inoltre, ad altri capi d'opera risalenti alla metà del secolo, come il *Cristo in casa del Fariseo* di Corsham Court (1649; cfr. cat. n. 40), la *Poesia* Corsini (1649; cfr. cat. n. 31) e, soprattutto, la *Vergine col Bambino* del Detroit Institute of Arts (1651), la tela bavarese si distingue come uno degli apici della pittura fiorentina del Seicento: il linguaggio di Dolci, maturo e altissimo, si esprime qui, infatti, nella propria forza silenziosa che si concreta nella tornitura perfetta delle forme levigate, nella nitida purezza degli studiati accordi cromatici, nell'esecuzione, infine, degli oggetti inanimati come le stoffe o la canestra intrecciata, in cui "i gigli di marmo, le zagare di porcellana, le rose, pure di porcellana o gonfie di seta" (DEL BRAVO 1963, p. 39) compongono uno splendido inserto di *still life* dal tono elevato e sospeso di un'elegia antica.

Bibliografia: G. Cinelli, in BOCCHI, CINELLI 1677, p. 501; BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 349; KARSCH 1719, IV, n. 241; BUSSE 1913b, p. 387; DEL BRAVO 1963, p. 39 e fig. 58a; *Staatsgalerie Schleißheim* 1980, p. 58, n. 278, tav. 66; CANTELLI 1893, p. 71; B. L. Brown, in *Masterworks* 1988, pp. 54-57, n. 6; HEMFORT 1988, p. 73, fig. 50; BALDASSARI 1989, p. 726; BALDASSARI 1995, p. 72, n. 35; C. Syre, in *Die Pracht der Medici* 1998, p. 232, n. A7; F. Baldassari, in *Stille Welt* 2002, pp. 268-269; INGENDAAY 2008, pp. 257-263, fig. 6; BELLESI 2009, I, p. 135; CANTELLI 2009, I, p. 91; INGENDAAY 2013, I, p. 161, fig. 108; S. Benassai, in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 290, n. 63; DEL BRAVO 2014, pp. 201, 208; BALDASSARI 2015, pp. 140-141, n. 46.

Silvia Benassai

Fig. 30a - Carlo Dolci, *Madonna dei gigli*, Montpellier, Muséé Fabre

31.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Poesia
1648-1649

Olio su tela
cm 54 x 42
Iscrizione: a tergo, a penna "DEL SIG[NOR] CARLO BUON TEMPI CON QUATTRO SCUDI 30 DI LUGLIO 1648: A 15 DICEMBRE 1649 … ALTRI DUA. A matita rossa compare l'iscrizione CHI CERCA IL VERO ET … / BENE E L'ALTRUI … / VIVRA' LIETO E MO[RIRA'] …. / CONTENTO"
Firenze, Galleria Corsini, inv. n. 179

Nonostante le aspre considerazioni espresse nel 1920 da Matteo Marangoni, che, pur lodando "la giustezza dei valori plastici delle foglie d'alloro, del fiocco e del libro", valutava la figura con giudizi di estrema severità comparandola a "un manichino da vetrina", la tela, riscattata nella letteratura artistica a noi più recente, risulta, a un esame critico ad ampio raggio, una delle opere sicuramente più note e apprezzate dell'attività di Carlo Dolci, come testimoniano le numerose copie di bottega o di età successiva, come le belle versioni di Giuseppe Sacconi nel Muzeum Narodowe a Varsavia (fig. 31a; MICHAŁKOWA 1992, pp. 4, 6, fig. 3) e di Abraham Constantin nella Galleria Palatina a Firenze, esposta, quest'ultima, in mostra (si veda cat. n. 32).
Ispirata solo in parte all'*Iconologia* di Cesare Ripa, testo tra i più saccheggiati dagli artisti nel corso del Seicento per l'ideazione di dipinti e sculture allegoriche, l'opera presenta una giovane e bellissima figura muliebre, evocante forse idealmente la rinomata Laura petrarchesca, con la testa coronata da un serto di foglie di alloro e la veste azzurra sulla quale sono trapuntate raffinatissime stelle ricamate a filo d'oro, ispirate a stelle alpine, o leontopodium, piante erbacee appartenenti alla famiglia delle asteracee. La riduzione o meglio la limitazione di elementi simbolici, come "le mammelle piene di latte [per mostrare] la fecondità de' concetti & dell'invenzioni" (RIPA 1618, ed. 1993, p. 357) proprie della Poesia (che avrebbero dato inevitabilmente alla figura un tocco di maliziosa sensualità), tendono a esaltare l'incorruttibile leggiadria della giovane donna, che, quasi del tutto estranea dai sentimenti terreni, risulta pervasa da un'aura sacrale che ne cristallizza il volto in un'espressione statuaria, immutabile ed eterna.
Il dipinto, eseguito tra il 1648 e il 1649 per Carlo Buontempi, come riportato nell'iscrizione vergata a penna nella parte tergale, fu acquisito in età successiva dal marchese Bartolomeo Corsini (Firenze, 1622-1685), cavallerizzo maggiore di Ferdinando II de' Medici e poi maestro di camera di Vittoria della Rovere, fine collezionista di opere d'arte e apprezzato estimatore dei dipinti di Dolci. L'interesse attestato dal marchese Bartolomeo per le opere di Carlino è, in effetti, ben rilevabile dai numerosi dipinti dell'artista presenti nelle collezioni artistiche dei Corsini, ancor oggi conservati in gran parte nei palazzi della famiglia a Firenze e a Roma, raffiguranti, insieme a temi sacri, personificazioni allegoriche. Oltre all'opera in esame, l'artista realizzò, in effetti, per la nobile casata fiorentina una *Pace*, una *Pazienza* e una *Speranza*, opere riferibili in gran parte agli anni Cinquanta, di cui due alienate in epoche oggi imprecisabili, perdute o al momento di ubicazione sconosciuta.
Seppur avvicinabile per la presenza del serto di alloro e dei ricami a filo d'oro sulle stoffe a opere dolciane come il *Furor Poetico* (già letto come *Ritratto di Poeta*) in collezione privata e il *San Nicola da Tolentino* nella Galleria Palatina a Firenze, l'opera, nella quale sono evidenti tangenze con talune raffigurazioni allegoriche di Cesare Dandini e Lorenzo Lippi, dovette esercitare, indiscutibilmente, un fascino particolare nell'immaginario di artisti operanti in età anche molto più avanzata. La purezza virginea dello sguardo, la grazia angelica del volto e l'interpretazione vagamente *retrò* della figura, rapportabili o comparabili idealmente a busti reliquario di età rinascimentale o ad alcuni busti scultorei policromati fiorentini del Cinquecento, trovano riscontri adeguati in alcuni artisti operanti soprattutto tra Ottocento e primo Novecento. Sintomatico, a tale riguardo, risulta ad esempio il raffronto con il bronzo con *Beatrice* di Oreste Chilleri in collezione privata: opera stilisticamente oscillante tra recuperi esegetici rinascimentali e dolcezze di gusto quasi liberty, formulata, di fatto, con caratteri descrittivi molto simili alla tela di Carlino (per la statua si veda BELLESI 2000, pp. 317-318, fig. 361).
In base alle ricerche e agli studi effettuati da Lisa Goldenberg Stoppato per il presente catalogo è possibile ritenere, in via propositiva, che la modella utilizzata da Dolci per la figura della Poesia possa essere identificata con Lucrezia Bucherelli, moglie di Carlo Buontempi. Cugina di Teresa Bucherelli, futura consorte di Carlino, Lucrezia nacque a Firenze nel 1633 e al suo battesimo prese parte come madrina Lucrezia Corsini. Proprio ai Corsini è da ricordare, come sopra indicato, pervenne il dipinto, forse per il legame ancora saldo tra la Bucherelli e la nobile famiglia fiorentina, probabilmente non troppo tempo dopo la sua realizzazione.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 343; LANZI, 1795-1796, I, p. 178; MEDICI 1880, pp. 56-57, n. 179; MARANGONI 1920, pp. 448, 450; HEINZ 1960, pp. 219, 226-227, fig. 231; CANTELLI 1983, p. 69; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 82; BALDASSARI 1995, pp. 107-109, n. 78; BELLESI 2009, I, p. 134 e II, p. 246, fig. 522; CANTELLI 2009, I, p. 88; F. Baldassari, in *Florence au grand siécle* 2011, pp. 190-191; BALDASSARI 2015, pp. 194-195, n. 91.

Sandro Bellesi

Fig. 31a - Giuseppe Sacconi (da Carlo Dolci), *Poesia*, Varsavia, Muzeum Narodowe

32.
Abraham Constantin
(da Carlo Dolci)
(Ginevra, 1785-1855)

Poesia
1822

Lastra rettangolare di porcellana dipinta
cm 39,8 x 32 5
Iscrizione: sul retro "A.Constantin / D'après Carlo Dolci. Pour la Manuf.re Royale de Sèvres. Par A. Constantin, Florence 1822"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. O.d.A. 1911, n. 675, collezione Ferdinando III

La *Poesia* della Galleria Corsini di Firenze è una delle opere di Carlo Dolci più ammirate e copiate nel corso del primo Ottocento, per l'eccelso livello di esecuzione e per il soggetto, una allegoria letteraria, particolarmente gradito alla sensibilità romantica. A rendere ancora più complesso ed emotivamente coinvolgente il significato del quadro era, allora, la convinzione di poter riconoscere nella fanciulla le sembianze di Agnese, una delle figlie del pittore, a sua volta artista affermata, supposizione screditata dalle successive ricerche documentarie, che la vedono nascere un decennio dopo la realizzazione del dipinto (si veda cat. n. 31). Le copie della *Poesia* sono talmente numerose da non poter essere censite (BALDASSARI 1995, p. 109), ma le due eseguite da Abraham Constantin si differenziano da tutte le altre perché eseguite su porcellana e destinate alla Manifattura Reale di Sevrès, ossia ad una moderna produzione industriale che costituiva un importante esempio imprenditoriale per la fabbrica Ginori di Doccia.
Constantin era arrivato a Firenze nel 1820, con l'incarico, ricevuto da Alexandre Brongniart, direttore della Manifattura di Sèvres, di realizzare copie dai dipinti di Raffaello, da trasportare su ceramica; subito bene accolto presso la corte, egli vide apprezzati oltremodo i suoi lavori, così da poter appuntare che in quei giorni fiorentini "l'esistenza è delle più dolci", anche per la frequenza, nel suo studio, di visite illustri e per l'opportunità di ospitare altri artisti, come l'amico Jean-François Robert e l'allievo Charles Guignon di Ginevra (LAJOIX 2013, pp. 31 e 32). La predilezione per la pittura serica, armoniosa e rasserenante del giovane Raffaello – condivisa da Ingres, anche lui arrivato a Firenze nel 1820, e diventato ben presto suo amico –, induce Constantin ad ammirare Carlo Dolci, per tanti aspetti stilistici debitore egli stesso del Sanzio. Infatti, già nel dicembre del 1820, Constantin chiede a Sèvres l'invio di lastre per la copia dal Dolci e per i quattro ritratti di pittori – Raffaello, Tiziano, Annibale Carracci, Rubens –, che sembrano presentare l'empireo di riferimento tipico del gradimento romantico. Nell'ottobre del 1822, all'esposizione annuale di lavori artistici organizzata all'Accademia di Belle Arti, Constantin si presenta al pubblico fiorentino con "due smalti ove sono rappresentati la Visione di Ezechiele di Raffaello e la Venere di Tiziano" (*Libro degli atti* 1807-1827, c. 265) e, in una lettera del 12 marzo successivo, egli informa Brongniart di avere "cominciato il Carlo Dolci, ma avendolo dipinto con un calore eccessivo, si è formato del grasso che ha causato un'infinità di scaglie per cui non potendo quest'opera essere destinata a voi (poiché l'ho ridipinta a smalto), S.A. il Granduca, vedendo questo, mi ha chiesto di acquistarla e l'ho venduta con un grandissimo sconto, dato che quest'opera aveva perso quasi tutto il suo prezzo, penso che l'uso che ne ho fatto non vi dispiacerà affatto, vi prego di mettere sul mio conto la lastra" (LAJOIX 2013, p. 277). L'artista propone poi a Brongniart di realizzare un nuovo esemplare della *Poesia*, da riconoscere in quello, di misure inferiori, datato 1825, acquistato da Carlo Alberto, l'anno successivo, con altri dodici dipinti su ceramica, fra i quali le copie della *Madonna del Sacco* di Andrea del Sarto e del *Leone X* di Raffaello, presenti nell'ottobre del 1825 alla consueta esposizione annuale dell'Accademia (*Libro degli atti* 1807-1827, c. 331). Il principe sabaudo, in esilio a Firenze, dimostra una vera passione per la produzione di Constantin, che ottiene ad una cifra esorbitante in confronto ai suoi ordinari acquisti e, rientrato a Torino, rinnova le ordinazioni al maestro (MAGGIO SERRA 2004, p.100) .
Negli anni fiorentini – fino al 1825 – sembra che Constantin abbia eseguito soltanto tre lastre per Sèvres, mentre molti altri lavori realizzò per privati, probabilmente anche per la Manifattura Ginori, che stava perfezionando ed aggiornando la sua produzione: infatti, dopo aver realizzato numerose copie dai grandi maestri del Rinascimento, da introdurre nella produzione ceramica di Sèvres, pare che Constantin si trovasse in gravi problemi per il ritardo della consegna delle lastre dalla Francia, e che in questa occasione ci fosse un intervento della Fabbrica Ginori per rimediare al danno, ma non è ancora chiaro se ed in quale misura Constantin lavorasse per il conte Ginori (LAJOIX 2013, pp. 34-35). Certo è, invece, l'apprezzamento di Pietro Giordani riguardo alle possibilità della pittura su porcellana di fissare in eterno le composizioni dei maestri del rinascimento (MAGGIO SERRA 2004, pp. 98-99), e l'entusiasmo di Stendhal che lo portò addirittura a scrivere che "tra duecento anni, si conosceranno gli affreschi di Raffaello solo grazie al signor Constantin" (LAJOIX 2013, p. 32): la loro amicizia determinò la pubblicazione delle *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, scritte a quattro mani e pubblicate da Jean-Pierre Vieusseux nel 1840, a testimoniare il prestigio e la generale considerazione di cui Constantin godeva nella Firenze della Restaurazione.

Bibliografia: LAJOIX 2013, p. 277, con bibl. preced.

Francesca Petrucci

33.
Cesare Dandini
(Firenze, 1596-1657)

Ritratto della Bettona
1635-1640

Olio su tela
cm 57,5 x 45
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, depositi
inv. 1890, n. 5252

Evocante un'enigmatica *regina cordium* di algida e intangibile bellezza, la figura presente nel dipinto, dallo sguardo ammiccante ricco di sensualità rivolto in via ideale a un estasiato spasimante, è effigiata a mezzo busto contro uno sfondo scurissimo che pone magneticamente in risalto la perfezione dei lineamenti del volto, incorniciati da una melodiosa e fluente chioma bruna, dai dolci riflessi ramati, e la levigatezza delle carni, accarezzate con tenerezza da una diafana luce siderale che intensifica, quasi per magia, il candore latteo delle epidermidi. L'ammaliante espressione dello sguardo unita all'invitante tentativo di seduzione, suggerito dalla sottile camicetta dalla quale sfuggono maliziosamente una spalla e la parte alta di un seno, accentuano il languore interpretativo della figura, nella quale è riconoscibile, in base ai referti documentali, una donna nota come Bettona, la cui identità risulta tuttora avvolta nel più fitto mistero, probabile amante o in ogni caso personaggio femminile caro a don Lorenzo de' Medici, ultimogenito del granduca Ferdinando I di Toscana.
Le prime notizie sull'opera si traggono dall'inventario dei beni mobili della villa medicea della Petraia stilato nel 1649, in seguito alla morte di don Lorenzo, all'interno del quale troviamo, come ha reso noto per la prima volta Evelina Borea (1975, p. 31), la menzione di "dua quadri in tela dipintovi fino a mezzo busto dua ritratti, uno un Giovane con maniche turchine che riposa sopra un guanciale rosso, e l'altro una Donna scapigliata incamicia detto il ritratto della Bettona di mano di Cesari Dandini" (ASFi, GM 628, c. 8). Realizzata a *pendant* del dipinto con *Giovinetto con cuscino rosso* oggi conservato nei depositi di Palazzo Pitti (per quest'opera dalla quale furono tratte altre redazioni si veda BELLESI 1996a, pp. 70-71 e BELLESI 2007, pp. 12-14; con bibl. preced.), la tela, che in un inventario della villa del 1760 viene ricordata come il ritratto di una donna "con una spalla nuda e capelli scapigliati con manto turchino" (ASFi, GM. Appendice 50, c. 1), passò nel corso dei secoli nelle Gallerie Fiorentine finché nel 1975, dopo anni nei quali era caduta dell'anonimato, fu riconosciuta dalla Borea, che nel 1977 la presentò, insieme ad altre opere seicentesche in gran parte di maestri fiorentini, in un'esposizione dedicata alla quadreria di don Lorenzo de' Medici, allestita, per l'occasione, nella Villa di Poggio a Caiano. Dopo questo tempo l'opera è stata oggetto di studi costanti, legati soprattutto alla figura del suo autore, Cesare Dandini, uno dei protagonisti indiscussi della grande stagione artistica del Seicento a Firenze.
Seppur non siano stati reperiti documenti specifici che possano indicare i tempi della sua esecuzione, la tela, che per caratteri di stile può essere datata solo dopo il 1635 tempo di inizio della fase "lunare" o meglio neo-bronziniana di Dandini, potrebbe legarsi, in via propositiva, a un pagamento effettuato all'artista in data 18 aprile 1639 "per una testa fatta per la Petraia" (ASFi, MdP 5168, ins. senza nome, c. 85). La presenza nella stessa villa medicea di "dua quadretti in tela (dell'artista) dipintovi dua teste, una una femmina in atto pietoso e l'altra d'un giovane volto ad alto" (ASFi, GM 628, c. 19), oggi non identificati, rende purtroppo problematica la lettura nel pagamento, di fatto troppo generico e privo di precisazioni.
Riferibile per considerazioni stilistiche tra il 1635 e il 1640, l'opera è da annoverarsi tra le più intriganti e carismatiche dell'intera attività del pittore, dove lo stesso dimostra, con determinazione, di perseguire "un suo ideale di bellezza femminile, con un impegno non minore di quello che facevano negli stessi anni un Domenichino o un Reni; salvo ispirarsi anziché a Raffaello pittore universale, al Bronzino pittore di Firenze, per il tramite di Alessandro e di Cristofano Allori" (E. Borea, in *La Quadreria* 1977, p. 34).
La notorietà della figura, contraddistinta soprattutto dalle splendide carni alabastrine che ritroveremo nelle opere di molti pittori fiorentini del suo tempo e in particolare in Carlo Dolci, è attestata dall'esecuzione di repliche e di pitture autografe dell'artista nelle quali compare la stessa modella. Oltre a una replica con leggere varianti apparsa sul mercato antiquario a Parigi (MORO 2006, pp. 126-127 e BELLESI 2007, pp. 21-22; con bibl. preced.) sono da ricordare essenzialmente il *Ritratto della Bettona come Artemisia* e il *Ritratto della Bettona come Allegoria della Scultura* in collezioni private (BELLESI 1996a, pp. 106-107 nn. 50-51), delle quali l'ultima citata (fig. 33a), resa nota da Carlo Del Bravo (1971, pp. 23 e 27), mostra tangenze stringenti con la tela in esame anche nel taglio della figura e nella posa privilegiata di una spalla nuda, sulla quale si riflettono intensi bagliori nivei.

Bibliografia: BOREA 1975, p. 31; CUSMANO 1975, p. 28; E. Borea, in *La Quadreria* 1977, pp. 33-34; CANTELLI 1983, p. 56 e fig. 234; BELLESI 1996a, pp. 104-106, n. 49; BELLESI 2009, I, p. 121.

Sandro Bellesi

Fig. 33a - Cesare Dandini, *Ritratto della Bettona come Allegoria della Scultura*, collezione privata

34.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Angelo annunziante

Vergine annunziata

1650-1655

Olio su tela
cm 72 x 55 (ciascuno)
Firenze, Galleria degli Uffizi,
inv. San Marco e Cenacoli, nn. 61-62

Difficile immaginare dei dipinti che rappresentino quanto di più 'fiorentino' si possa concepire nell'arte pittorica in misura maggiore di questo *pendant,* una sorta di sintesi di alcuni tra i più celebri momenti di questa gloriosa scuola. L'impostazione delle figure ricorda, e non poteva essere altrimenti, il celebre affresco tardo medievale della chiesa dedicata alla Santissima Annunziata, immagine fulcro della devozione cittadina, inculcata nell'immaginario dei fiorentini, ad essa devotissimi, da centinaia di repliche – dello stesso Dolci, legatissimo alla chiesa dove sarà sepolto, due sono le copie note (Palazzo Pitti, Appartamenti Reali, inv. O.d.A. 1911, n. 839, fig. 34a; BALDASSARI 2015, pp. 222-223, n. 119 a-b) – eseguite fin dal remoto tempo della sua creazione.
La silente e arcana religiosità dei volti, la modestia, i gesti lenti e contenuti, trovano un precedente illustre nelle elegiache creazioni del Beato Angelico, maestro del primo Rinascimento, mentre la levigata esecuzione e il virtuosismo tecnico non possono non evocare il Bronzino, artista che "mescola al suo idealismo plastico superbamente glaciale, frammenti ammirevoli di realistica e di valori" (LONGHI 1927, p. 7). Depennando la connotazione di alterigia insita in quel "superbamente" – così appropriato per descrivere gli aulici ritratti del più antico artista, quanto estraneo alla modestia di Carlino – l'illuminante definizione longhiana, almeno nella coesistenza di due aspetti apparentemente antitetici come 'ideale' e 'naturale', bene si presta anche alla descrizione dell'arte del Dolci, ultimo anello di una catena che troverà in seguito solo in artisti di altre scuole, ad esempio nel francese Ingres, un degno prosieguo. Se l'idealizzazione è evidente nel carattere 'celeste' dei volti, di una perfezione ben lontana dalle possibilità della Natura, negli ovali in esame, come nei dipinti di Agnolo, la resa lenticolare dei dettagli seduce l'occhio che ne percorra con avidità le polite superfici, lasciandosi ingannare dalla realtà del vaporoso velo della Vergine, o dei gigli dell'angelo.
Davanti a queste immagini di distillata purezza avrà forse espiato in preghiera, contrito per i suoi peccati, il loro probabile primo proprietario, il mercante di schiavi di origine empolese Francesco Feroni (1614-1696), il quale, tornato ricchissimo dall'Olanda, fu nominato marchese dall'amico Cosimo III, granduca di Toscana, che dal mercante era stato ospitato nel suo viaggio nei Paesi Bassi (vedi *La Collezione Feroni* 1998). Anche se non sappiamo con certezza se Francesco ne fu il committente, per l'assenza di inventari antichi che lo possano confermare, l'opera è comunque arrivata agli Uffizi insieme a gran parte della cospicua collezione della sua famiglia, donata al museo nel 1865 per volere del marchese Alessandro Feroni.
A partire da allora, questa preziosa coppia di dipinti, sebbene della più alta qualità, è stata relegata per anni in collocazioni defilate quali il Cenacolo di Fuligno e i depositi di Palazzo Pitti, non riscuotendo particolare interesse negli studi su Carlo Dolci, anche per la saturazione visiva causata dal notevole – ma questo è comune a varie altre opere dell'artista fiorentino – proliferare di mielose riproduzioni otto e novecentesche. Dopo la parentesi trascorsa negli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, nel 1994 questa coppia di ovali è tornata alla Galleria degli Uffizi, dove adesso è finalmente in esposizione nelle 'Sale Gialle' dedicate al Seicento locale.
Nei suoi contributi su quest'opera a partire dalla monografia del 1995, Francesca Baldassari, anticipando la vecchia datazione approssimata ai decenni tra il 1660 e il 1680 (CANTELLI 1983, p. 69; M. Chiarini, in *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti* 1993, p. 265, nn. VIII.8-9), si è espressa per una collocazione cronologica nel sesto decennio, precisata nella nuova edizione di quest'anno dalla studiosa agli inizi degli anni Cinquanta, in tempi non lontani dal *La Speranza* e dalla *Santa Maria Maddalena che legge* della collezione Corsini, ultimate rispettivamente nel 1656 e nel 1653 (BALDASSARI 2015, pp. 211-213, nn. 109, 107) e, aggiungiamo noi, dalle devote derivazioni tratte dall'*Annunciazione* della chiesa dei Serviti, eseguite da Carlo Dolci nel primo lustro dello stesso decennio.

Fig. 34a - Carlo Dolci, *Anunciazione*, Firenze, Palazzo Pitti, Appartamenti Reali

Bibliografia: RIGONI 1891, p. 108; *Catalogo della Galleria Feroni* 1895, p. 6, nn. 63, 65; M. Chiarini, in *Gli Uffizi* 1979, p. 247, nn. P533-534; CANTELLI 1983, p. 69; M. Chiarini, in *Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti* 1993, p. 265, nn. VIII.8-9; BALDASSARI 1995, pp. 121-122, nn. 94-95; F. Baldassari, in *La Collezione Feroni* 1998, pp. 88-89, nn. XXIV-XXV; C. Caneva, in *I mai visti* 2001, pp. 98-99; LOIRE 2006, p. 130; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, I, p. 88; BALDASSARI 2015, pp. 214-215, nn. 111-112.

Federico Berti

35.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Disegno di giovane con libro

1660-1670 circa

Matita rossa e nera su carta bianca
mm 223 x 309 (angoli tagliati)
Iscrizioni: recto, entro la pagina "Cogita quot <h>omine<s> (…)"; recto, angolo superiore destro "Di Carlino Dolci e scritto da lui/propio si come dreto al disengnio"; verso "La differenza dalla perdita di Dio alla perdita delle cose del mondo/mi è pare a me questa (…)"
Oxford, The Ashmolean Museum, purchased (Hope Fund), 1943; WA 1943.120

Il disegno ritrae un giovane coronato d'alloro, vestito con una camicia ricoperta da un grande mantello scuro. La figura è seduta a un tavolo ed è colta nel gesto di ruotarsi verso lo spettatore per indicare con la destra un libro, che tiene aperto con la mancina. Sulle pagine di questo il pittore ha riportato di suo pugno una frase tratta (a memoria, verrebbe da pensare, viste gli errori di latino rispetto al testo originale) dagli *Esercizi Spirituali* di Domenico Gori: "Cogita quot <h>omine<s> nu<n>c su<n>t in infernum (sic) quia (sic) minus quam tu divinam leserunt maiestatem" (cfr. GORI 1617, pp. 216-218. Cfr. *Carlo Dolci e il sacro* in questo catalogo). A tergo dello stesso foglio l'artista ha effettivamente svolto per iscritto la meditazione, offerta da quello che era idealmente padre spirituale dei Confratelli di San Benedetto Bianco, e quindi anche di Dolci: "La differenza dalla perdita di Dio alla perdita delle cose del mondo/mi è pare a me questa, che le cose del/mondo si perdono ma non le vorremmo perdere: si perde la lite ma non la vorremmo perdere, si perde il figlio/ma perché ce lo rapisce la morte. ma I Dio vero infinito et eterno Bene nostro non si perde se non/volontariamente. O miseria grandissima o pazia o stolta iniquità, che non vé cosa del mondo per/vile che sia che la volessimo perdere. Ma quel che è il fonte di ogni vero e eterno bene la/Nobilissima Gioia di prezo Infinito per leggierissima tentazione, o vilissima et abbominevole offerta/del superbo e temerario mercante infernale purtroppo volontariamente si perde/e pur è vero che il peccatore ritrovandosi precipitato nella profonda fossa del pecchato; non può da quella già mai/risurgere se non gli porge la Venerabilissima mano quella Suprema Maestà della quale volontariamente/si fece inimico. Che ricorriamo al divino Aiuto e amiamo e stimiamo la/Divina Maestà sua sopra ogni cosa/e perdasi la roba, lo onore e la vita e tutto il mondo si ne fossimo padroni Ma la Divina Grazia/gia mai".
Il disegno conosce un secondo studio dello stesso soggetto (già Gijon, Instituto Jovellanos, inv. n. 42; fig. 35a), benché meno finito, e un terzo, suggeritomi da Maria Cecilia Fabbri, per il solo volto, giovane e sereno (Wilton House, Pembroke collection, Wilts).
I due disegni sono generalmente ritenuti preparatori per il cosiddetto *Ritratto di Poeta*, oggi in collezione privata, ma, benché quest'ultima sia l'opera che più si avvicina loro, meglio sarebbe dire che essi sono parte di una serie di meditazioni sulla medesima figura, nelle quali sono comprese anche il *San Luca* di collezione privata messicana e il *Battista* di Lucca.
Ancora Baldassari (2015, pp. 23 e 196-197) ha proposto che il cosiddetto 'Poeta' ritragga il membro della sconosciuta casata committente, forse gli Alamanni, alla cui collezione è (presumibilmente) riferita la più antica memoria del quadro (BORRONI SALVADORI 1974b, p. 80); e che esso sia un poeta, oltre al libro, lo direbbe la corona d'alloro; ma nulla impedisce di estendere questi attributi, più in generale, a un letterato, se non anche a un musicista. Secondo tale interpretazione l'elemento della pagina bianca, che non è riferibile a una sua incompiutezza, giacché ne esistono copie identiche (una di Anonimo, mercato antiquario e una seconda – suggeritami da Sandro Bellesi – riferibile ad Agnese Dolci, in collezione privata; fig. 35b; si veda cat. n. 87), alluderebbe all'interiorità immacolata del giovane, che è premessa alla sua ispirazione più alta, come suggerisce il Ripa per la 'Poesia' (RIPA 1603, p. 406). Una lettura appena dissimile è di Del Bravo (2015, p. 204). Si tratta dunque di un rimando al concetto del '*furor* poetico', tema neoplatonico (*Timeo* 71e e *Fedro* 249d-e) discusso a Firenze a cavallo tra Cinque e Seicento (cfr. il saggio di M. C. Fabbri in questo catalogo); così come il problema della necessità di una corrispondenza tra la bontà interiore del poeta e l'opera da lui elaborata, fondato su pensieri di Orazio (*Epistole*, 1, 1, 14-15), anch'esso dibattuto nei circoli letterari fiorentini del tempo del Dolci e del secolo precedente (*Prose fiorentine* 1730, II, 1, 4, pp. 112-122; II, 2, 3; II, p. 22).
Chi scrive ha ipotizzato che possa trattarsi di un letterato che fosse anche medico o naturalista (SERAFINI 2013). E se la proposta di riconoscervi il medico personale del Dolci Antonio Lorenzi non trova controprove documentarie solide (cfr. il saggio di Goldenberg Stoppato, *infra*), i precedenti iconografici del dipinto afferiscono comunque a figure di medici e di esperti anatomisti: uno è il *Ritratto* di Sebastiano del Piombo (1522) del suo medico personale, Francesco Arsilli, colto nell'atto di mostrare un suo poema amoroso; e l'altro è un *Ritratto di Michelangelo* di Passarotti, dove il Buonarroti addita quel manuale di anatomia, che aveva idea di scrivere. Non contrasta con questa lettura l'elemento della corona d'alloro, ch'è attributo apollineo dei discepoli di Asclepio, se ne esibisce una anche il *Re Mitridate* di Cesare Dandini (anni Quaranta del XVII secolo), a celebrare il suo libro di farmacologia, che esibisce aperto (BELLESI 1996a, pp. 138-140). Secondo quest'interpretazione la pagina bianca corrisponderebbe alla 'tabula rasa', che è un tema derivato dalla filosofia classica e connesso all'epistemologia (ad esempio: *De Anima*, 3, 4, 430°; *Teeteto*, 191d; *Filebo*, 39a), ripreso dal Ripa (1603, p. 309) come immagine di una mente assolutamente sgombra da precognizioni, qual era celebrata dai naturalisti antiaristotelici del tempo.
Riprova questa tangenza iconografica del disegno di Oxford con soggetti afferenti il mondo delle scienze naturali e della medicina il fatto che anche il *San Luca* del Dolci, tratto dallo stesso modello, sia santo medico, è anzi egli protettore di quella professione, ed è in questa veste, prima che in quella di evangelista, che appare rappresentato, giacché il passo che indica è quello del suo Vangelo (4, 40-41) dove Cristo 'cura' gli indemoniati. Infine, il *Battista* di Lucca: esso è in dialogo ideale col *Sant'Antonio Abate* suo *pendant* e non sarà casuale se, in quest'ultimo, Dolci abbia rappresentato

Fig. 35a - Carlo Dolci, disegno per il cosiddetto *Ritratto di Poeta*, già Gijon, Instituto Jovellanos

Fig. 35b - Agnese Dolci (attr.), Copia del cosiddeto *Ritratto di Poeta*, collezione privata

quella "testa di morto" (desunta dall'agiografia di Macario, con cui qui quella di Antonio si confonde in quanto uno discepolo dell'altro), che ammonì il santo su come "I cattivi Cristiani, (…) sono nel più profondo luogo dell'Inferno"; qual è, precisamente, il tema della riflessione svolta per iscritto dal Dolci nel presente disegno, e di cui egli poté aver avuto notizia ancora negli *Esercizi* di Domenico Gori, dove la vicenda è narrata a poche righe dal "Cogita quot …", citato nel *recto* dello stesso.

Bibliografia: PARKER 1938-2000, II (1956), p. 837; MACANDREW 1980, app. 2.837; BALDASSARI 1995, pp. 127-128; BALDASSARI 2002, p. 12, fig. 13; p. 334, fig. 154; SERAFINI 2013; SERAFINI 2014a, I, pp. 52, 53, 97-98, 121-122 e II, tav. 142; BALDASSARI 2015, pp. 196-197.

Giovanni Serafini

cat. n. 35. verso

36.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Domenico penitente e orante per le anime del Purgatorio

1645-1646

Olio su tela
cm 78,2 x 115,5
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 406

Commissionato dal cardinale Carlo – maschio terzogenito di Ferdinando I de' Medici e di Cristina di Lorena (nato nel 1596, elevato a quella dignità da Paolo V Borghese nel 1615) – per ornare la cappella terrena del 'Casino' mediceo a San Marco, dal 1621 sua residenza cittadina, pagato al Dolci nel 1645-1646 (ASFi, Possessioni 4172, cc. 228, 257, 270, ed. in BALDASSARI 1995, p. 93, n. 61, su segnalazione di Elena Fumagalli), il dipinto compare nell'inventario dei beni del porporato, redatto in conseguenza della sua morte sopraggiunta nel giugno del 1666.
Nel registro (ASFi, GM 758, c. 18; ed. in *Collezionismo mediceo* 2005, III, p. 1135, n. 307), la tela viene descritta dettagliatamente ("Uno quadro in tutto simile [in tela], entrovi un San Domenico nudo ginocchioni, che si batte, con una veduta del Purgatorio et una di un paesetto con malandrini, dicesi mano di Carlo Dolci, con adornamento simile al suddetto [d'albero tinto di nero e dorato con rabeschi], numero 1, scudi 120, GA"), mentre pochi anni dopo, entrata nelle collezioni medicee, risulta assegnata nell'agosto del 1674 al granduca Cosimo III (*Collezionismo mediceo* 2011, I, pp. 303-304) che ebbe del prozio anche altre opere di Carlino – la coppia di ottagoni con *San Carlo Borromeo* e *San Nicola da Tolentino* (su queste, cfr. S. Bellesi, in *Sacri Splendori* 2014, pp. 278-279, n. 80, con bibliografia precedente) e un 'Ecce Homo' su tela (oggi identificato con il dipinto Palatina, inv. O.d.A. n. 485; cfr. cat. n. 64) – e fatto sistemare dal sovrano nella propria camera da letto, dove è rilevato una prima volta nel 1688, erroneamente identificato come 'San Benedetto' (ASFi, GM 932, c. 78v: cfr. CONTI 1984, p. 69; BALDASSARI 1995, p. 93, n. 61).
In questa stanza – nella quale Cosimo III aveva raccolto altri undici dipinti di Carlino (tra questi, presenti in mostra, vi si vedevano il *Ritratto di Claudia Felicita come Galla Placidia*, cat. n. 71, l'*Ecce Homo* di cui sopra, il *San Giovanni Evangelista* della Palatina, cat. n. 57) –, la tela ritorna catalogata nell'inventario del 1723 (ASFi, GM 1304ter, 36v; cfr. CONTI 1984, p. 68) e nel successivo del 1761 (ASFi, GM, Appendice 94, c. 266r, n. 90). Da quel momento è costantemente registrata nei cataloghi di Galleria (se ne veda il compendio in scheda OA, n. 00021989, S. Grazzini 1975; in M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 149, n. 230; in BALDASSARI 2015, p. 178, n. 82).
La scelta di far raffigurare a Dolci il grande santo spagnolo (1170-1221), canonizzato nel 1234 e famoso per la vita ascetica praticata nel segno della penitenza, non è escluso sia giustificata dalla secolare devozione medicea all'ordine domenicano, nello specifico dal patronato della famiglia (vecchio di almeno due secoli) sulla chiesa e sul convento di San Marco, posti dirimpetto al 'Casino' buontalentiano, così come dalla carica di 'protettore della corona di Spagna', ricoperta da Carlo a partire dal 1635 (su questo, cfr. BRUNELLI 2009, p. 32).
Nella tela in esame, Domenico, superbamente investito dalla luce divina che ne tornisce il corpo e conferisce una consistenza come d'avorio al saio bianco, si batte la schiena con vigore, consegnandoci un'immagine di alto valore morale e spirituale, quella di un uomo penitente e orante per le anime del Purgatorio che s'intrave a destra, in uno squarcio fiammeggiante del terreno. La scena ha luogo in una grotta ombrosa – diremmo rosiana (BALDASSARI 2015, p. 178) nella complessità morfologica (che tuttavia deve qualcosa, in precedenza, anche a Filippo Napoletano) – che si apre a sinistra verso un fondale nel quale, condotto in velocità, si vede un episodio di brigantaggio ambientato in una natura che ha fatto richiamare esempi di pittura nordica, cara al cardinale committente (BALDASSARI 1995, p. 94).
Tra questo sfondo paesaggistico e il domenicano inginocchiato, in un piccolo anfratto della rupe, una figura, incappucciata e vista di schiena, è intenta alla lettura, mentre a destra, dalla bocca del Purgatorio, alcune anime si dibattono tra le fiamme, nella speranza che le preghiere e le penitenze dei vivi – di Domenico, nella fattispece, ma anche del monaco misterioso alle sue spalle – facciano guadagnare loro l'agognato Paradiso.
Tra queste, s'intravede il pittore – uomo costantemente tormentato dall'assillo religioso, "timorato di Dio", come lo definisce il Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 357) – autoritrattosi in primo piano, con lo sguardo diretto fuori del dipinto, quasi a chiedere, sembra d'intuire, anche le preci dell'osservatore per la salvezza della propria anima.
L'accertata datazione dell'opera alla metà del quinto decennio del Seicento – un punto fermo nella cronologia non sempre facile di Dolci - ben manifesta, dunque, la raggiunta capacità dell'artista nella resa straordinariamente stereoscopica d'alcuni dettagli, di consistenza come scultorea – si diceva il bianco saio – e, al contempo, la magistrale sensibilità di Carlino a indagare la patetica testa 'raggiata' d'oro steso a conghiglia, con gli occhi arrossati di pianto e con le lacrime, quasi perle trasparenti, a rigare copiose le guance magre del domenicano.
A questa conduzione lenticolare e attentissima del colore e della sua consistenza quasi marmorea – la si ritrova anche nel plastico busto di Domenico, ispirato nell'asciutta muscolosità a esempi di statuaria antica – si contrappone la fattura più veloce e pittorica della parte destra del dipinto, la bocca infuocata del Purgatorio, mentre il terreno su cui s'inginocchia il santo presenta una materia spumosa e mobile, a tratti rembrandtiana, indice dell'attenzione di Dolci verso quei maestri stranieri, come si è detto olandesi (ma anche verso Rosa), presenti e graditi, al tempo, al collezionismo granducale.

Bibliografia: INGHIRAMI 1834, p. 58; MARANGONI 1920, p. 450; HEINZ 1960, p. 215; DEL BRAVO 1963, p. 35; CANTELLI 1983, p. 69; CONTI 1984, p. 68; BALDASSARI 1995, p. 93, n. 61; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 149, n. 230; *Collezionismo mediceo* 2005, III, p. 1135, n. 307; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, p. 88; SERAFINI 2014a, I, pp. 28-29, 86-87; BALDASSARI 2015, p. 178, n. 82.

Riccardo Spinelli

37.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Giovanni Evangelista a Patmos

1656

Olio su rame
cm 38 x 49
Iscrizioni: in alto a sinistra “di Carlino Dolci”, sul montante sinistro del telaio “· S· 1656 il Giovedì Santo a ora quinta principiavo”
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 465

Registrato per la prima volta nell’Inventario di Poggio Imperiale del 1695 tra i beni di Vittoria della Rovere giunti dopo il censimento del 1692 (ASFi, GM 770, c. 11, n. 725; SPINELLI 2012a, pp. 189, 198) e descritto come una tavola, probabilmente in virtù del fatto che la lastra di rame è fissata su un sottilissimo listello ligneo, il dipinto si trovava a Pitti dai primi del XVIII secolo (ASFi, GM 1185, c. 35, n. 1) per esser poi accolto nelle stanze del Gran Principe Ferdinando (inv. 1713: CHIARINI 1975a, p. 82) insieme con altri dieci quadri di Carlino. Da allora il *San Giovanni Evangelista a Patmos* non ha più lasciato il palazzo (salvo gli anni di guerra 1940-1944 quando fu ricoverato nella Villa di Poggio a Caiano), trovando posto nell’allestimento lorenese della Galleria, prima nella sala di Flora (INGHIRAMI 1834, p. 60) e quindi nella sua attuale posizione nella Sala di Ulisse (M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2002, p. 149). Di questo soggetto esistevano altre due versioni in tela di grande formato, a oggi non rintracciate, la prima delle quali fu pagata trecento scudi da Pier Francesco Rinuccini (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 351) e rimase presso i suoi eredi fino alla metà dell’Ottocento per essere poi alienata al collezionista inglese Du Boulay; (BARDI 1837-1842 [1840], III, *ad indicem*, CHIAVACCI 1859, p. 185). La seconda, corredata da una ricca cornice intagliata ‘con maschere nelle cantonate e nel mezzo senza dorare’, era nella collezione del Cardinale Giovan Carlo in via della Scala (inv. 1663: *Collezionismo mediceo* 2007, I, pp. 108, 109 nota 356). L’identità di soggetto e le lievi divergenze rilevate dal Bardi tra l’esemplare Rinuccini e il quadretto di Pitti (il calamaio al posto del libro e la luna falcata con le punte inverse) hanno indotto la critica novecentesca a considerare quest’ultimo come modello preparatorio, datandolo alla seconda metà degli anni cinquanta del secolo (BUSSE 1913a, p. 385; HEINZ 1960, p. 224; McCORQUODALE 1977, p. 59, nota 7; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 82). Più di recente la Baldassari (1995, pp. 133-135) ha rilanciato la questione rendendo noti i pagamenti della tela di Giovan Carlo tra il 1657 e 1659 (cfr. *Collezionismo mediceo* 2007, I, pp. 100, 101 nota 321), ma ha ritenuto il rame palatino indipendente e stilisticamente vicino alle opere della metà del quinto decennio, in particolare ai due quadri lucchesi (cat. n. 23) e al *San Giovanni Evangelista* del Risling Museum. Nell’ultima monografia (2015, p. 226) la studiosa propone una cronologia leggermente più avanzata e indica per il dipinto Rinuccini una forse plausibile ma non altrimenti documentata data di esecuzione 1657. A sciogliere in parte l’intricata *querelle* può ora contribuire l’accertamento dell’iscrizione rinvenuta sul telaio (non registrata in precedenza) dove il Dolci, al colmo dello scrupolo devozionale, incide con la consueta grafia lenta e ordinata la data e l’ora d’inizio del suo lavoro, il giovedì santo del 1656.

La scena illustra l’episodio narrato nel libro dell’Apocalisse (XII, 1-6): l’Evangelista, esiliato nell’isola greca di Patmos, riceve la visione della *mulier amicta solis*, innalzata sul crescente di luna e insidiata dal terribile drago a sette teste. Entro uno spazio indefinito tra cielo e mare, delimitato solo dalla quinta delle rocce accuratamente orlate di luce, la figura del santo si allunga in primissimo piano, puntellandosi a fatica al libro aperto di taglio, quel tanto che basta per indagare minutamente l’ombra prodotta dalla mano. Il volto è raccolto in una fissità un poco attonita, ma il fulcro di tutta la composizione è riservato al gesto plateale della mano, certo fin troppo grande ma elegantissima, che indirizza lo sguardo dello spettatore fin dentro il trionfo di bagliori dorati, perlustrato in ogni sua variante cromatica, dentro il quale si staglia la piccola Vergine desunta in controparte, insieme al mostro danzante, dalla xilografia dureriana per il ciclo dell’Apocalisse dato alle stampe nel 1498 (come già segnalato da Busse e Heinz; per la lettura iconografica anche SERAFINI 2013, pp. 78-79). Dolci fa sfoggio della sua grande abilità di pittore ‘in piccolo’, riconosciutagli dal Baldinucci, concentrando ogni cura sull’articolazione del manto rosso, sulla lanugine della barba e dei capelli, sulla capziosa descrizione del drago e dell’aquila, eseguita a monocromo con pochissime velature e limitata in taluni passaggi al solo, sottilissimo, segno di contorno. Il non omogeneo grado di finitura della superficie può davvero far pensare che il rametto costituisse il primo modello di presentazione per le composizioni di più grande formato. È da credere che fosse proprio il cardinale Giovan Carlo, possessore anche del folgorante *Vaso di fiori e bacile* (cat. n. 49), ad aver richiesto un quadro di questo soggetto, poi replicato per il Rinuccini. Merita infine far cenno della spettacolare cornice che correda il dipinto, alludendo esplicitamente alla sua iconografia nel capriccioso intreccio di testine mostruose. Sebbene i referti inventariali siano piuttosto generici, è verosimile ritenere che l’ornamento ligneo facesse parte del dipinto sin dall’inizio, così come nel caso del cosiddetto *Ritratto di Poeta* di ubicazione sconosciuta (cfr. cat. n. 35). Sono noti i rapporti di Dolci con l’intagliatore Cosimo Fanciullacci, che gli confezionò l’inquadramento per il dipinto di Giovan Carlo e al quale la Mosco suggerisce di avvicinare anche la cornice di Pitti, ispirata a motivi della bronzistica fiorentina, in particolare di Pietro Tacca (MOSCO 2007, p. 114).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), p. 351; *L’Imperiale e Reale Galleria* 1837-1842, III (1840), *ad indicem*; INGHIRAMI 1834, p. 60; CHIAVACCI 1859, p. 185; BUSSE 1913a, p. 385; HEINZ 1960, p. 224; McCORQUODALE 1977, p. 59, nota 7; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 82; CHIARINI 1975a, p. 82; BALDASSARI 1995, pp. 133-135; *La Galleria Palatina* 2002, p. 149; *Collezionismo mediceo* 2007, I, pp. 100, 101 nota 321; MOSCO 2007, p. 114; SPINELLI 2012a, pp. 189, 198; SERAFINI 2013, pp. 78-79; BALDASSARI 2015, p. 226.

Anna Bisceglia

38.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Studio per il
San Giovanni Evangelista
a Patmos
1655- 1656 circa

Matita nera e matita rossa, gessetto bianco su carta preparata grigia
mm 225 x 234
Timbro della collezione Wicar nell'angolo in basso a sinistra
Lille, Palais des Beaux Arts, PL 204

Spetta a Marco Chiarini il merito di aver individuato, annotandola in una nota manoscritta conservata nella documentazione del museo, la relazione tra questo foglio e il piccolo rame della Galleria Palatina (cat. n. 37). Si tratta di uno studio intermedio nel quale il Dolci, dopo aver verosimilmente speculato la costruzione anatomica secondo la pratica consueta per la tradizione fiorentina del 'buon disegno' radicata in una linea continuità che parte da Andrea del Sarto (su questo tema cfr. N. Barbolani di Montauto, in *Puro semplice e naturale* 2014, pp. 81-95), approfondisce la posizione della figura ammantata in vista della redazione dipinta. Da quest'ultima, il disegno differisce per il taglio in basso che esclude il piede e lo sviluppo finale della porzione sinistra del manto, un brano che nella pittura pare vivere di vita autonoma, frutto di un vero e proprio esercizio di virtuosismo nella stesura di velature sottili che indagano chiaroscuri, controluce e spessori della stoffa. Altresì diversa è la testa, un po' più scorciata e studiata al vero su un giovane modello dai lunghi ricci che sembra già presagire il più tardo *San Giovanni Evangelista* di Cosimo III (1671, cat. n. 57). Il pittore vi dedica particolare attenzione, utilizzando una matita nera morbida per i contorni e la capigliatura e una rossa per i dettagli, rifinendo poi con il gessetto bianco le parti in luce. Nel generale quadro di sottigliezze affidate alla carta preparata con una delicata stesura grigio azzurrina, Carlo osserva una attenta variazione nella pressione della matita, sfumando alcuni passaggi soprattutto in corrispondenza delle pieghe del manto, oppure tessendo una trama più fitta o più rada, composta da linee intrecciate, parallele oppure rapidi segni curvilinei. E non rinuncia a inseguire dettagli di corredo quali la legatura metallica del libro e le lunghe ciglia eseguite con una punta affilatissima per donare allo sguardo quell'espressione di patetico languore in verità meno accentuata nella versione pittorica. Il disegno francese si accorda bene con gli esiti della produzione grafica del pittore alla metà del secolo allorché, consumato il progressivo allontanamento dai modi del Vignali, Dolci consegue una sua indipendente cifra di stile mentre in parallelo la sua pittura doveva iniziare a sortire quegli esiti di cristallizzata verità che restituiscono il senso prezioso di superfici smaltate o di commesso. Un disegno di figura maschile recumbente e drappeggiata, comparso recentemente all'asta Bonhams del 2004 (*Bonhams* 2004) ed è da considerarsi in relazione con il foglio di Lille, come suggerisce Maria Cecilia Fabbri che in questo catalogo avanza una ipotesi anche sul cosiddetto *Ritratto di Poeta* dell'Ashmolean (cat. n. 35), quale possibile modello per lo stesso tema iconografico.

Bibliografia: *Renaissance et baroque* 1989, n. 86; W. Griswold, in *Masterworks* 1992, pp. 256-257; BALDASSARI 1995, p. 134; N. Barbolani di Montauto, in *Puro semplice e naturale* 2014, pp. 81-95; BALDASSARI 2015, p. 226.

Anna Bisceglia

39.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Pietro in lacrime

1654

Olio su tela
cm 175,5 x 125,8
Iscrizioni: su un cartellino manoscritto in corsivo, incollato sul retro della cornice, in basso "Quadro della Ser:ma Grand.sa, mandato, da Diacinto M: Marmi per riservo per ritornare a Firenze"; sul telaio, in un tassello trasportato dal precedente supporto ligneo e inserito nel nuovo, manoscritto in corsivo "1654 Adi 31 di ottobre Dal Sig.re Carlo Corbinelli partita prima scudi venticinque"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 91

La tela, realizzata attorno al 1654 per Carlo Corbinelli (ne fa fede l'iscrizione antica, leggibile sul nuovo telaio: cfr. BALDASSARI 1995, p. 81, n. 48) – il dipinto è ricordato anche da Baldinucci che ebbe espressioni di grande apprezzamento per l'opera: "Ma bellissimo, quanto altri mai, fu il quadro del san Pietro, figura intera quanto il naturale, in atto di piangere la sua colpa, fatto per Carlo Cordinelli, oggi in potere di Elisabetta, una delle sue figliuole, che lo conserva come cosa rarissima" (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 351) –, risulta acquistata da Vittoria della Rovere nel giugno del 1688.
In quel mese, in data 22 si registra infatti un pagamento a Giovanni Santini mettiloro per un "adornamento per un San Pietro di Carlo Dolci", destinato in un primo momento dalla principessa al "palazzo" (ASFi, MdP 6251f, II – pacco primo, n. 34; cfr. SPINELLI 2012a, pp, 188, 195 nota 87) ma ben presto spostato all'Imperiale – la villa preferita di Vittoria, ubicata fuori la Porta Romana – dove il dipinto è prontamente registrato nell'inventario del 1692 (ASFi, GM 992, c. 95v, segnato con il n. 631 che compare sul retro della tela, in basso) e in quelli successivi del 1695 (ASFi, GM 1088, c. 253, n. 631), del 1768 (ASFi, IRCL 1622 [nuova numerazione 4855], c. 233, n. 588) e del 1784 (ASFi, IRCL 1629 [nuova numerazione 4856], c. 387, n. 1749).
Un cartellino attaccato sul retro della cornice, antico, attesterebbe, oltre che la proprietà roveresca dell'opera, un temporaneo soggiorno in villa della tela decretato dal guardarobiere Giacinto Maria Marmi, e un conseguente ritorno del dipinto a Pitti che tuttavia, come chiariscono gli inventari sopra ricordati, non sembra aver avuto – sicuramente non dopo il 1784, come affermato (BALDASSARI 2015, p. 201), dal momento che il Marmi ricordato nell'iscrizione era deceduto nel 1702 –, mentre nella reggia fiorentina il 'San Pietro' è sicuramente certificato a partire dal 1819 e compare citato, a parte un temporaneo deposito presso la Prefettura di Firenze (1932-1969), in tutte le successive guide del museo (un compendio di tali notizie e della bibliografia specifica si veda in scheda OA, n. 00022006, S. Grazzini 1975; in M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 142, n. 214; in BALDASSARI 2015, p. 201).
La bella tela ha una 'gemella' a Grenville (The Bob Jones University Museum and Gallery), tuttavia di misure diverse (su questa, cfr. BALDASSARI 2015, p. 200, n. 97) e di fattura più smaltata e meno fumosa, a mio vedere cronologicamente successiva – mancante del gallo –, mentre la testa del santo, con gli occhi rivolti al cielo (e parte del busto) è riproposta da Dolci in una tela già appartenuta al Gran Principe Ferdinando de' Medici e da questi collocata agli inizi del Settecento nel 'gabinetto d'opere in piccolo' allestito nella Villa di Poggio a Caiano, oggi agli Uffizi (cfr. STROCCHI 1976, p. 93; sul dipinto, per la bibliografia, cfr. BALDASSARI 2015, p. 199, n. 96).
L'invenzione di questo volto dolente e ispirato ebbe fortuna, tanto che il Dolci, prendendo spunto per lo scorcio di sottinsù dalla testa di Laocoonte (BALDASSARI 2015, p. 32), lo ripropose altre volte: in controparte, rispetto alla tela roveresca e alla versione ridotta degli Uffizi, in una magnifica tavoletta oggi in collezione Ducrot, a sua volta replicata rovesciata in un dipinto riferibile alla bottega del pittore (su queste due tele, *ivi*, pp. 142, n. 47; p. 330, n. 13).
Pur nelle grandi dimensioni – non sempre confacenti alla pennellata lenticolare dell'artista che esprime il meglio di sé nei formati ridotti –, la tela si segnala per la bella qualità pittorica e per l'evidenza scultorea del santo il cui abito blu, coperto dal mantello giallo oro scuro, sembra intagliato nella pietra dura. A fronte di questa parte fortemente plastica, accentuata dal robusto partito chiaroscurale che investe la figura, si rilevano zone condotte in maniera più svolta e con un colore meno cristallino, ad esempio le mani e i piedi dove la materia si ispessisce e la pennellata diventa più indisciplinata e veloce – verrebbe da dire rosiana –, a fronte della sensibile modulazione della barba e dei capelli, toccati in punta di pennello, o delle lacrime che bagnano il volto solenne dell'apostolo rifrangendo la luce quasi fossero stille di cristallo.
Nel dipinto, è stato rilevato dalla critica che ne ha discusso, si sono viste riflessioni da parte dell'artista sui pittori nordici, in particolare, per l'evidenza del gallo – aggiungo per l'edera che delimita, quasi fosse un merletto, la roccia alle spalle di Pietro – e per il natualistico paesaggio che si apre alla sinistra di San Pietro, su Otto Marseus e Willelm Van Aelst (DEL BRAVO 1963, p. 37) presenti nelle collezioni medicee dai primi anni Cinquanta del secolo. A questi grandi maestri credo sia possibile affiancare, per la morbida solarità dello sfondo, reso come pulviscolare dalla luce dorata che sfarina le superfici, Claude Lorrain che nel 1637 licenziava, per Carlo de' Medici, committente del Nostro, la sublime tela con 'Porto e veduta di Villa Medici' oggi alla Galleria degli Uffizi.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 351; INGHIRAMI 1819, p. 29; GALLETTI 1883, 32, p. 271; BUSSE 1913a, p. 386; DEL BRAVO 1963, p. 37; CANTELLI 1983, p. 69; BALDASSARI 1995, p. 81, n. 48; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 142, n. 214 (con bibl. preced.); BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, p. 88; SPINELLI 2012a, pp. 187-188; SERAFINI 2014a, I, pp. 77, 121; II, p. 185 nota 35; BALDASSARI 2015, p. 200, n. 98 (con bibl. preced.).

Riccardo Spinelli

40.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Cena in casa del Fariseo
1649

Olio su tela
cm 61 x 77
Iscrizione: su un cartellino incollato sul telaio oggi scomparso "ANNO SALUTIS 1649 DI MIA ETÀ IL TRENTESIMO III QUESTA STUDIAVO PER UNA OPERA DI FIGURE GRANDE. IO CARLO DI ANDREA DOLCI"
Stoccolma, Nationalmuseum, inv. n. 81

Dalla biografia dedicata a Dolci da Filippo Baldinucci apprendiamo che l'artista aveva "più volte osservata una stampa, intagliata da Cornelio Gallo, di una nobile invenzione del commendatore fra' Lodovico Cigoli, cioè Cristo Signor nostro alla mensa del Fariseo; e la pentita Maddalena, in atto di ugnere i santi piedi, dallo stesso Cigoli stata messa in opera pel celebre Girolamo Mercuriale da Forlì, lettor primario nello studio pisano; e fra il parere a Carlo, siccome è, bellissima essa invenzione, e fra l'essere di mente assai lontana da ogni alterigia, anzi umilissimo di cuore, volle di quella valersi, per farne un quadro di figure ben grandi" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 344-345). Il dipinto eseguito da Dolci, come apprendiamo ancora da Baldinucci, fu acquistato poco tempo dopo la sua ultimazione dal medico Antonio Lorenzi per il prezzo di centosessanta scudi. Identificabile con una tela conservata fino in tempi recenti presso la Clergy House a Londra, questo, dal quale fu tratta una seconda versione pressoché analoga oggi nella collezione di Lord Methuen a Corsham Court (fig. 40a), fu preceduto, come possiamo certificare allo stato attuale delle conoscenze, da una tela di medio formato, documentata alla metà del Settecento nelle raccolte artistiche della principessa svedese Louisa Ulrika, al momento catalogata nel Nationalmuseum a Stoccolma. L'opera, oggetto di studio in questa sede, presentava nella parte tergale un cartellino autografo di Dolci, disperso in tempi a noi prossimi, che, oltre a recare la data 1649, ricordava la pittura come modellino per una versione di grande formato, probabilmente quella destinata, in base alle memorie baldinucciane, al medico Lorenzi.
Seppur dipendente nella disposizione delle figure principali e nell'assetto scenografico dal dipinto del Cigoli, oggi conservato nella Galleria Doria Pamphilj a Roma (per l'opera si veda FARANDA 1986, pp. 60 e 128, n. 20), la tela di Dolci presenta, comunque, caratteri interpretativi distintivi e originali, frutto della fantasia del nostro artista, ben evidenti nell'intonazione più naturalistica della scena, popolata da personaggi reali ambientati in uno spazio reale. Depurata interamente dalle evocazioni oniriche di eco manierista ancora caratterizzanti il quadro del Cigoli, la composizione di Dolci si qualifica per l'attenta e sorvegliata definizione di ogni personaggio, dai protagonisti disposti in primo piano irradiati da una dorata luce divina alle figure nello sfondo intente, variamente, a dialogare o ad ascoltare con attenzione le parole pronunciate da Cristo a beneficio di tutti i presenti.
Rispetto alle redazioni di grande formato, pressoché sovrapponibili, il dipinto di Stoccolma presenta interessanti varianti descrittive, rilevabili soprattutto nell'assetto scenografico dello

Fig. 40a - Carlo Dolci, *Profilo di Cristo*, Lawrence (KS), Spencer Museum

Fig. 40b - Carlo Dolci, *Cena in casa del Fariseo*, Corsham Court, collezione Lord Methuen

sfondo, più ricco di figure e rappresentato con maggiore cura, e nella posa dell'intrigante personaggio maschile a destra della composizione, qui effigiato di profilo con il volto celato quasi per intero dalla fluente chioma corvina.
Oggetto di riflessioni e di studi approfonditi, l'opera, nella quale appaiono evidenti nella formulazione dell'ambiente e di alcuni personaggi debiti da pittori fiorentini coevi come Matteo Rosselli e Jacopo Vignali e richiami all'arte rinascimentale, fu, come altri dipinti dell'artista, preceduta da interessanti studi grafici per lo più per singole figure. Tra questi è noto al momento un bel disegno a matita rossa su carta bianca per il volto di Cristo conservato nello Spenser Museum a Lawrence (inv. n. 76.41; fig. 40b), segnalato da Charles McCorquodale (1979a, p. 149, fig. 12), studioso che ha aperto, in tempi a noi prossimi, la strada alla riabilitazione critica del pittore. Del tutto inappropriata appare, invece, l'assegnazione a Dolci di un disegno conservato al Museo Pushkin a Mosca (BALDASSARI 1995, p. 97 fig. 63a), relazionabile a una delle figure presenti nelle tele a Corsham Court e già a Clergy House, definito, come mi suggerisce acutamente Maria Cecilia Fabbri, con caratteri esecutivi mai riscontrabili negli studi grafici certi dell'artista.
Un dipinto riferibile alla scuola dell'artista, di discreta qualità, è apparso in tempi recenti sul mercato antiquario. Si tratta di una tela di formato ridotto (cm 52 x 56,5) ispirata alle versioni di Corsham Court e già a Clergy House.

Bibliografia: GÖTHE 1893, pp. 85-86; DEL BRAVO 1963, p. 35 e tav. 39; CANTELLI 1983, p. 73; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 82; CAVALLI-BJÖRKMAN 1990, p. 115 (come Carlo Dolci e scuola); BALDASSARI 1995, pp. 94-95 n. 62; BELLESI 2009, I, p. 135; BALDASSARI 2015, pp. 180-181, n. 84.

Sandro Bellesi

41.
Lodovico Cardi detto il Cigoli
(Cigoli, San Miniato, 1559 - Roma, 1613)

Cena in casa del Fariseo
1596

Olio su tela
cm 120 x 160
Firmato e datato sul gradino in basso a sinistra
"LOD. CIG. F. 1596"
Roma, Galleria Doria Pamphilj

Dalle ormai ben note emergenze delle fonti antiche sappiamo che per la composizione del dipinto il Cigoli seguì le indicazioni del committente dell'opera, il medico e filosofo forlivese Girolamo Mercuriale; nel *Cenacolo* dipinto pochi anni prima nella Collegiata di Empoli, infatti, il pittore aveva raffigurato Cristo e gli Apostoli seduti, secondo l'iconografia tradizionale, e non sdraiati, come invece vediamo nell'opera in esame. Molti eruditi del Cinquecento, come il napoletano Alessandro Alessandri nel quinto tomo del *Genialium dierum libri sex*, si erano soffermati sul costume antico di cenare distesi, ma fu proprio il Mercuriale, valente umanista oltre che scienziato, a rivestire un ruolo centrale nella trattazione dell'argomento: nell'undicesimo capitolo del primo libro del suo trattato *De Arte Gymnastica* (prima edizione 1569), avvalendosi anche di xilografie raffiguranti ospiti sdraiati a mensa, sostenne che la pratica degli antichi Romani di mangiare coricati era strettamente collegata al fatto che nella Roma repubblicana e imperiale i patrizi erano soliti lavarsi prima di cena – il che non accadeva nella Grecia classica, dove infatti i pasti venivano consumati da seduti – e che, al momento di disporsi intorno alla tavola, si toglievano i calzari.
Le riflessioni del Mercuriale sono interpretate magistralmente da Ludovico, il quale dispone i personaggi intorno a una tavola imbandita, semisdraiati appunto su sontuosi triclini lignei (da notare il bel dettaglio dei sandali sulla sinistra, sopra la data e la firma del pittore), mentre vengono serviti da alcuni paggi; l'iscrizione, che riporta versi del Vangelo di Luca, addossata al tendaggio nella parte alta del dipinto ci informa sul preciso episodio biblico raffigurato, cioè il momento in cui la peccatrice lava i piedi al Messia mentre egli si trova ospite nella casa di Simone il Fariseo.
Com'è stato notato, insieme all'influenza della pittura di Giorgio Vasari, del Barocci (indicata, questa, da Roberto Contini nel servitore che vediamo uscire dalla cucina nell'estrema destra della composizione) e anche a quella degli Zuccari, andranno menzionati i chiari riferimenti all'arte fiamminga per la composizione e a quella veneta, in particolare al tonalismo del Tintoretto, tanto che proprio al grande maestro veneziano era attribuita la tela fino al secolo scorso: nonostante, infatti, che già nel 1870 Barbier de Montault la indicasse, all'interno della Galleria Doria Pamphilj, come opera di Lodovico Cardi, nei cataloghi del museo romano, a partire da quello del 1895, il quadro è indicato come della scuola del Tintoretto; solo dopo che, nel 1911, il Busse ne ribadì l'autografia cigolesca, la critica – inclusi i redattori dei successivi cataloghi della galleria – accettò definitivamente e unanimemente la paternità del Cardi.
Sebbene l'iscrizione sul triclinio di sinistra riporti, oltre che alla firma, anche l'anno di esecuzione (1596), ancora nel 1977 Christel Thiem la collocava nel 1592, probabilmente sulla scia degli errori di Anthony Blunt e di Arthur Ewart Popham. La presenza di alcuni dettagli, come il pathos espresso dal volto della peccatrice e la teatralità della scena, preannunciano già il superamento dell'arte manierista in favore di una sensibilità barocca.
L'immediato apprezzamento della composizione da parte dei contemporanei è attestato dalla presenza di incisioni, delle quali una realizzata nel 1766, le quali contribuirono a diffondere soprattutto la già citata novità iconografica voluta dal Mercuriale; oltre a Francesco Curradi, che adottò lo stesso tipo di disposizione in una delle lunette con le storie della Maddalena a Palazzo Pitti, Carlo Dolci dipinse ben tre versioni della *Cena in casa del Fariseo* (una al Nationalmuseum di Stoccolma, una in collezione privata e la terza a Corsham Court, nella collezione di Lord Methuen; cat. n. 40), riprendendo non soltanto il particolare dei commensali sdraiati, ma anche la posa di Cristo indicante la peccatrice e del suo interlocutore: sappiamo da Filippo Baldinucci che il Dolci conosceva bene l'incisione fatta dal fiammingo Cornelius Gallus (fig. 41a) da un disegno preparatorio del Cigoli (oppure da un disegno fatto dal Cardi dopo la trasposizione su tela, realizzato appositamente per le successive riproduzioni a stampa) e che ne apprezzava in particolar modo l'invenzione. Non credo sia un caso che per introdurre questa novità non irrilevante il Cigoli e il Mercuriale abbiano scelto un episodio biblico minore, forse temendo incomprensioni o, peggio, malumori, nel cambiamento della raffigurazione dei più noti e amati temi devozionali (come la Cena in Emmaus o l'Ultima Cena).

Fig. 41a - Cornelius Gallus senior di Anversa (dal Cigoli), *Cena di Cristo in casa del Fariseo*, Firenze, GDSU, inv. n. 11190, stampe in volume

Va infine detto che, oltre a quest'opera, il Cigoli dipinse per Girolamo Mercuriale un'altra tela, per la cappella di famiglia nella chiesa – ora sconsacrata – dei santi Stefano Protomartire e Mercuriale Vescovo, raffigurante *San Mercuriale Vescovo che doma un drago, in compagnia dei santi Marcello e Grato*, e un ritratto del medico forlivese su rame, adesso perduto; Anna Matteoli propone di identificare nell'uomo sulla destra, quello con il ricco copricapo rosso in dialogo con Cristo, proprio il committente del dipinto.

Bibliografia: CARDI 1628, ed. 1913, p. 121; BALDINUCCI 1702, p. 24; BARBIER DE MONTAULT 1870, p. 401; *Galleria Doria* 1895, p. 9; BUSSE 1911; CAPPARONI 1925-1928, II (1928), pp. 53-56; BLUNT 1938, pp. 271-276; POPHAM, WILDE 1949, p. 210, n. 333; *Mostra del Cigoli* 1959, pp. 65-66; KULTZEN 1965, pp. 184-188; POPHAM 1965, pp. 221-222; THIEM 1977, pp. 287-288, 290; MATTEOLI 1980, pp. 140-143; SAFARIK 1982, n. 65; MATTEOLI 1984, p. 11; MOSCO 1986, p. 95; FARANDA 1986, pp. 60, 61, 128; CONTINI 1991, p. 46.

Marco Betti

42.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Santa Maria Maddalena
1675 circa

Olio su tela
cm 73,5 x 51,5
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 768

La tela fece parte della collezione del Gran Principe Ferdinando de' Medici, già ricordata come di sua proprietà nell'inventario della reggia di Pitti databile al primo decennio del Settecento, dove viene descritta con precisione: "Un quadro del medesimo autore (Carlo Dolci) che rappresenta SantaMaria Maddalena penitente, che ha i capelli giù per le spalle, con certe perle et un rubino su il vestito con un vaso in mano, mezza figura al naturale alto braccia uno e un quarto, largo braccia uno", e segnata con il n. 41 (ASFi, GM 1185, I, c. 37, n. 41). Pochi anni dopo, scomparso il delfino toscano, nel 1713, il dipinto ricompare nella lista della collezione di questo principe (ASFi, GM 1222, c. 22r, ed. in CHIARINI 1975a, p. 79), ma identificato in modo più sommario, mancando la specifica del bel gioiello che ne fa un elemento distintivo.
Circa l'ingresso di una tela raffigurante questa santa nella raccolta di Ferdinando, siamo a conoscenza dell'acquisto, operato dal principe nel mese di luglio del 1686 presso il pittore, di tre dipinti: si trattava di un *San Giovanni Evangelista*, di una *Maddalena*, ma di formato ottagonale (in proposito se ne ricordano, come riemerse, le redazioni oggi in collezione privata romana e al Fitzwilliam Museum di Cambridge, questa datata 1650-1651; cfr. BALDASSARI 2015, pp. 188-191, nn. 88-89), di un'ulteriore immagine della santa vista come penitente (cfr. EPE 1990, pp. 84, 213 nota 10), quest'ultima ora identificata con la tela degli Uffizi di cui si discute (BALDASSARI 2015, p. 202, n. 100).
Il dipinto, di grande bellezza formale, viene datato agli anni Sessanta del Seicento – a mio vedere troppo presto – e fa parte d'una serie d'immagini che vedono figure di santità, femminili come maschili, fortemente ispirate, con gli occhi elevati al cielo, proposte secondo un modulo compositivo – a evidenza di gran successo – che l'artista applica volentieri nel corso della carriera. La Maddalena, qui vestita di stoffe preziose e con gioielli che ne vogliono ricordare gli agi conseguenti al mercimonio del proprio corpo, si mostra ormai pentita, col vaso di unguento tra le mani con il quale, come recita il Vangelo di Luca (7,36-50), aveva unto i piedi di Cristo nel corso di una cena tenutasi in casa di Simone il Fariseo, episodio a sua volta trattato da Carlino in ben tre versioni – una delle quali, quella del Nationalmuseum di Stoccolma, datata 1649, presente in mostra (cat. n. 40); le altre due sono conservate in una collezione privata e a Corsham Court (su queste, cfr. BALDASSARI 2015, pp. 182-185, nn. 85-86) – nelle quali la donna presenta un abbigliamento lussuoso, simile a quello indossato nel dipinto fiorentino, e un gioiello, a fermare il mantello, pressoché identico a quello presente nella tela in esame.
In questa, la capigliatura color del rame della ragazza, lasciata sciolta e copiosamente adagiata sulle spalle, richiama ancora una volta il ricordo evangelico, quel momento nel quale la peccatrice, pentita, lavò i piedi di Cristo asciugandoli con i propri capelli avanti di procedere all'unzione. Non è escluso, dunque, che il dipinto rappresenti davvero l'attimo dell'illuminazione divina e della conseguente conversione della giovanetta, ormai pronta a rinunciare alla vita mondana per omaggiare e poi seguire il Signore. E in veste di donna in penitenza, Dolci non mancherà di raffigurarla più volte, ancora giovane e bella nella contemplazione della croce in uno dei 'numeri' più straordinari del suo catalogo, la sublime versione in collezione Ducrot a Roma (cfr. BALDASSARI 2015, p. 211, n. 106); oppure presa dalla lettura di un libro di preghiere (nella tela della Galleria Corsini di Firenze, del 1652-1656; *ivi*, p. 211, n. 107); più dimessa, nell'abito, e ben più sofferente nell'espressione nelle versioni di Monaco di Baviera (*ivi*, p. 212, n. 108) e delle Collezioni Reali inglesi (*ivi*, p. 260, n. 145) – la prima delle quali, come s'è proposto (SPINELLI 2012a, p. 188, 196 nota 103), potrebbe vantare anche una commissione medicea, visto che dipinti con questo specifico soggetto e di questo formato erano presenti sia nella collezione di Vittoria come in quella del Gran Principe (in proposito, si consideri il sopra ricordato acquisto del 1686) –; lontana da ogni lusso e corrosa dal patimento nelle redazioni che la presentano come una donna matura contemplare il teschio e piangere calde lacrime (nelle tele dal Davis Museum e del Nationalmuseum di Stoccolma; cfr. BALDASSARI 2015, p. 118, n. 33, p. 126, n. 37).
Nel nostro dipinto, invece, la Maddalena ha ancora le sembianze d'una giovane donna, poco più che una ragazzina, le belle labbra rosse dischiuse, lo sguardo liquido pieno di fiducia, le mani e il volto dolcemente accarezzati dalla luce che intenerisce i chiaroscuri, la capigliatura fusa, il magnifico vestito di broccato blu e oro che 'stacca' sulle maniche lapislazzuli e si accende dei bagliori tipici della seta, il magistrale bordo ricamato della bianca camicia. Tutti elementi di stile e di fattura addolcita che mal si collocano nel settimo decennio e che troviamo impegnati più frequentemente da Dolci in opere del decennio successivo, nella delicatissima *Santa Cecilia* di Dresda (cfr. BALDASSARI 2015, p. 272, n. 153), nella *Claudia Felicita come Galla Placidia* della Galleria Palatina (1675; cat. n. 71), nella struggente *Pazienza* (1677; cat. n. 68), le ultime due presenti in mostra.

Bibliografia: HEINZ 1960, p. 229; DEL BRAVO 1963, p. 35; CHIARINI 1975a, p. 79; McCORQUODALE 1976, p. 317; M. Gregori, in *Gli Uffizi* 1979, I, p. 247, P532; CANTELLI 1983, p. 70; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 448, n. 1.252; M. Mosco, in *La Maddalena* 1986, pp. 78-79, n. 19; BALDASSARI 1995, p. 112, n. 82; S. Bellesi, in *Il Corridoio Vasariano* 2002, p. 130; BALDASSARI 2009, p. 330; BELLESI 2009, I, p. 134, II, fig. 521; CANTELLI 2009, p. 88; F. de Luca, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 170, n. 16; SERAFINI 2014a, I, p. 118; BALDASSARI 2015, p. 202, n. 100.

Riccardo Spinelli

43.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
e collaboratore

Santa Lucia
1675-1680 circa

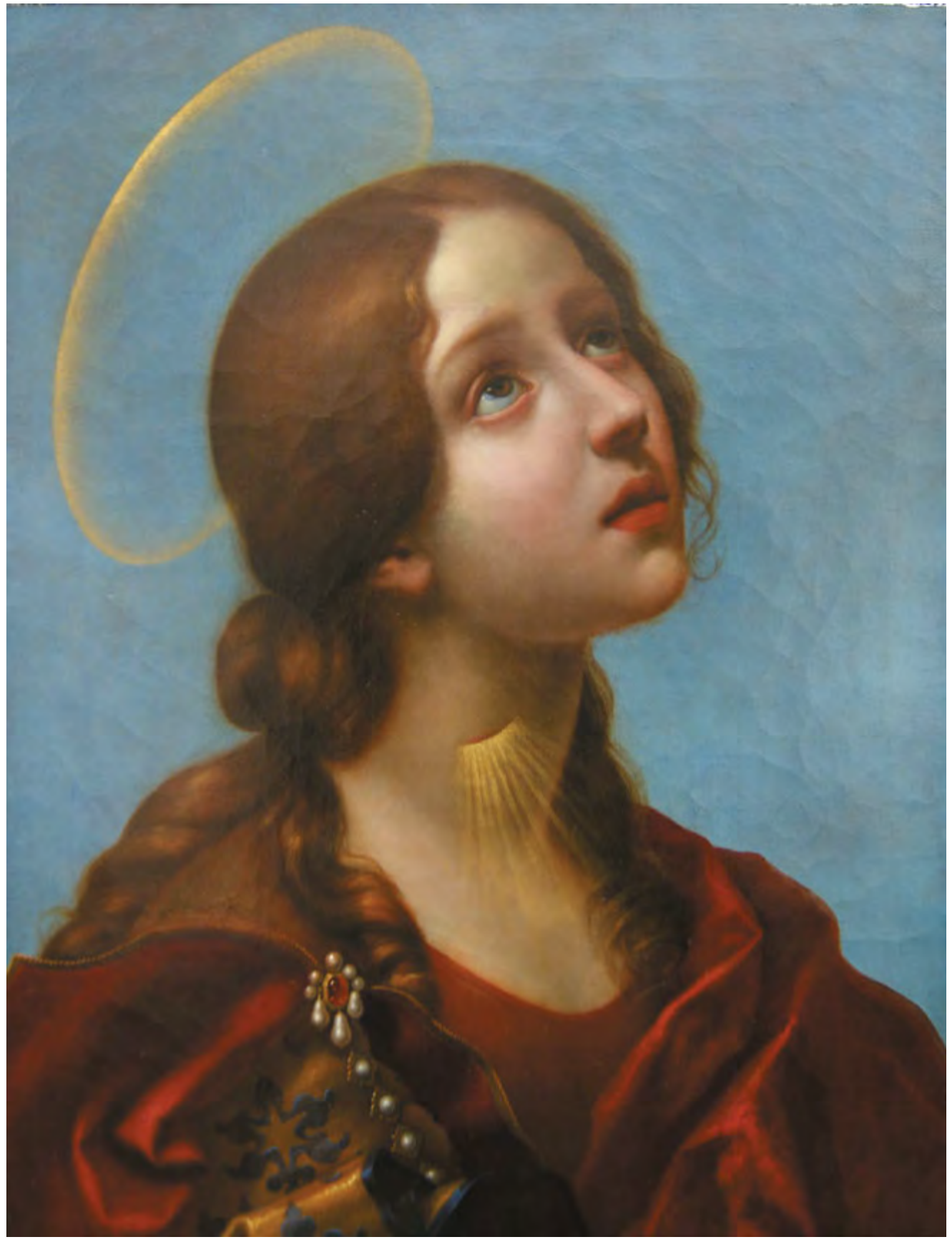
Olio su tela
cm 51 x 41
Iscrizioni: sul retro della tela "C.° Dolci / Al.Grassi". Sul telaio compare il n. 1513, riferibile al numero d'inventario del 1890 dell'opera. In rosso compaiono i numeri 2746 e (…)69 e un sigillo in ceralacca non facilmente leggibile.
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, depositi, inv. 1890, n. 1513

"Un quadro in tela alto ⅘, largo ⅔ dipintovi di mano di Carlin Dolci, S. Lucia in prospetto fin' a mezzo busto, con Gioiello in petto e una ferita nella Gola, in atto dj mirare il Cielo; con adornamento tutto intagliato, e dorato alto braccia 1 e ½, largo braccia 1 e ⅔" (ASFi, GM 992, c. 93v, n. 602; cit. in SPINELLI 2012a, p. 198 nota 130). La citazione, tratta da un inventario mediceo del 1691, ricorda per la prima volta questo dipinto, conservato nelle raccolte granducali, per l'esattezza tra gli arredi della Villa di Poggio Imperiale. Parte di un nutrito gruppo di tele di Dolci commissionate o acquistate da Vittoria della Rovere, l'opera, collocata alla fine del Seicento nell'appartamento della "Serenissima al primo piano" (GALLETTI 1883, p. 271), fu trasferita nel primo Settecento a Palazzo Pitti (ASFi, GM 1185, I, c. 35s, n. 36 e ASFi, GM 1222, c. 33r, n. 36; si veda anche CHIARINI 1975a, p. 80), per poi ritornare, in seguito alla morte del gran principe Ferdinando, al Poggio Imperiale, prima di far perdere le sue tracce nel corso dell'Ottocento (per le citazioni dell'opera nei vari inventari della villa si veda SPINELLI 2012a, p. 198 nota 130). La corrispondenza con le citazioni inventariali presenti nei registri granducali, o meglio nell'inventario di Palazzo Pitti del 1713-1714, ha indotto Marco Chiarini a riconoscere nel 1975 la *Santa Lucia* di Dolci in un dipinto conservato attualmente nei depositi delle Gallerie Fiorentine. Ritenuto da Mina Gregori (in Gli *Uffizi* 1980, p. 250, che cita erroneamente un secondo esemplare dell'opera) un quadro eseguito da Carlo con la collaborazione della sua bottega, questo è stato declassato da Francesca Baldassari (1995 e 2015) a copia da Dolci e menzionato da Riccardo Spinelli (2012a), che, pur non prendendo posizioni in merito alla sua autografia, ha rimarcato il legame di questo con i riferimenti inventariali dei registri di Poggio Imperiale.

Grazie all'accurato restauro effettuato da Daniela Murphy per questa esposizione, l'opera, riportata al suo originale splendore in seguito alla rimozione della spessa patina scura che alterava la superficie pittorica rendendo pressoché impossibili le corrette valutazioni stilistica e qualitativa, presenta, a una lettura attenta e ravvicinata, caratteri esecutivi, come proposto da Mina Gregori, assegnabili solo in parte a Dolci. Innegabili del pennello di Carlino risultano la "diligenza", la "franchezza", la "vaghezza del colorito" e il "finire maraviglioso" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 346) rilevabili, indiscutibilmente, nella splendida definizione del volto, rapito da estasi mistica e quasi comunicante con Dio, e nello spettacolare inserto di stoffe sul lato sinistro, dove compaiono gioielli definiti con un'acribia quasi maniacale, come indicano, ad esempio, la stesura di una sottilissima foglia d'oro sotto il rubino per potenziare il risalto luministico della pietra e la polvere dorata spruzzata sulle stoffe per conferire a queste maggiore preziosità. La meticolosità rilevabile in questi dettagli contrasta decisamente con buona parte del resto del dipinto, in particolare il nodo e le chiome cadenti sulle spalle della santa e il panneggio cremisi sul lato destro della composizione, troppo approssimativi per Dolci, sicuramente imputabili a un'altra mano, forse quella di un allievo. Lasciata incompiuta da Carlo per motivi al momento sconosciuti e poi ultimata da un altro artista, l'opera, seppur non interamente autografa di Dolci, risulta comunque più che degna di interesse in quanto getta nuova luce su un dipinto di provenienza medicea, finora mai analizzato in modo circostanziato, preso scarsamente in esame dalla critica contemporanea (si veda ad esempio BALDASSARI 2015, p. 202).
La sigla tipologica ed espressiva del volto della figura, la particolare descrizione dell'acconciatura e il disegno ornamentale della veste in seta sul quale è appuntata una spilla d'oro con un prezioso rubino e varie perle rotonde e a goccia risultano citazioni pressoché palmari di uno dei più rinomati dipinti di Dolci, ovvero la *Santa Maria Maddalena* delle collezioni degli Uffizi, proveniente dalle raccolte del gran principe Ferdinando de' Medici (per l'opera si veda in questo catalogo cat. n. 42). Originalissima nella descrizione del taglio alla gola, dal quale sgorga invece del sangue un abbagliante raggio di luce divina, l'opera, nata come altri dipinti dolciani come un atto o una testimonianza di fede dell'artista, fu commissionata con probabilità, come possiamo dedurre dall'iscrizione vergata sulla parte tergale della tela, da Alessandro Grassi, personaggio al momento sconosciuto. La proposta di una commissione dell'opera al di fuori dei canali ufficiali della corte medicea sembra essere avvalorata dall'assenza nei libri contabili della granduchessa Vittoria della Rovere del pagamento a Dolci per il dipinto, entrato sicuramente nelle raccolte di Poggio Imperiale, come in altri casi, da una vendita di privati. Oltre al dipinto mediceo, databile come la citata *Santa Maria Maddalena* degli Uffizi nella seconda metà dell'ottavo decennio del Seicento, abbiamo il ricordo di un'altra opera di Carlo dedicata alla venerata martire paleocristiana. Si tratta di una tela con "santa Lucia riguardante il cielo" conservata nella collezione di Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 348), finora non identificata.

Bibliografia: CHIARINI 1975a, pp. 80 e 104 nota 217: M. Gregori, in *Gli Uffizi* 1980, p. 250 n. P544; BALDASSARI 1995, p. 112; SPINELLI 2012a, pp. 189 e 198 note 130-131; BALDASSARI 2015, p. 202.

Sandro Bellesi



44.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Carità

1659-1660 circa

Olio su tela in ottagono
cm 93 x 76
Iscrizioni: al centro della tela sul retro "CHARITAS BENIGNA EST"; nel telaio a penna "S 1659 29 DICEMBRE/LUNEDI'/ PRINCIPIAVO/CIOE' IL PRIMO DOPO LE FESTIVITA' (?) DEL S(ANTISSIMO) NATALE/IL SEGUENTE GEN(NAIO) A 21 GIORNO DELLA GLORIOSA S(ANTA) AGNESA PROMESSO FRA QUATTRO MESI AL MOLTO (REV(EREN)DO PADRE"
Prato, Palazzo degli Alberti, collezione Banca Popolare di Vicenza,

Francesco Baldinucci, che vide la *Carità* di Carlo Dolci a casa del marchese Mattias Bartolommei, ne descrisse con ammirazione la raffigurazione nei termini seguenti: "bellissima donna, in atto di sedere allattando un tenero bambino, che, già fatto preda del sonno, graziosamente le pende dal seno; mentre ella in bella attitudine sostenendo colla mano destra un cuore acceso di fiamme, quasi in atto di offerta del medesimo, fissa gli occhi nel cielo" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 348).
L'immagine evocata dal pittore/biografo calza letteralmente a pennello ai precetti allegorici dell'erudito perugino Cesare Ripa (1560?-1629), il quale, nella sua *Iconologia* del 1603, per la terza delle Virtù teologali suggerisce una "Donna vestita di habito rosso, che nella mano destra tenga un cuore ardente, e con la sinistra abbracci un fanciullo" (RIPA 1602, p. 41).
Più in generale, il rosso – il colore del cuore e del sangue – è tipico della Carità, sostanza basilare del Cristianesimo, la cui rappresentazione allegorica, mutuata dalla tradizione iconografica, ha assunto le "sembianze di una Madre, anzi della Madre per antonomasia" (*Capolavori che si incontrano* 2014, p. 34), incarnazione della somma Carità. La figura reca, come in questo caso, "un solo pargolo quando si vuole privilegiare un rapporto stretto con Dio creatore" (*Capolavori che si incontrano* 2014, p. 34).
Il Dolci, uomo devoto e pio, nel proporsi di partecipare e suscitare sentimenti di autentica carità cristiana attraverso l'illustrazione della relativa Virtù, ne offre, nel formato ottagonale appropriato alla pittura allegorica, un'interpretazione iconograficamente ineccepibile, d'impatto assolutamente struggente, che colpisce anche per la qualità illusiva delle stoffe dipinte. Anche per quest'opera valgono pertanto le parole del Baldinucci, che era molto affezionato al Dolci essendone tra l'altro stato discepolo, per la famosa copia della Santissima Annunziata (Firenze, Galleria Palatina): "che, per molto che si toccasse e ritoccasse la tela per assicurarsi che elle [gioie] fosser dipinte, pareva tuttavia che l'occhio ne rimanesse in dubbio…" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 346).
La straordinaria compattezza della superficie dai colori smaltati e la brillante luce cristallina enfatizzano l'atteggiamento estatico dell'avvenente donna che, con gli occhi rivolti al cielo, lascia intravedere un rapporto privilegiato e diretto con Dio, verso il quale l'amore fiammeggiante scaturisce direttamente dal cuore ardente. In merito alla posa e allo sguardo della *Carità* è stata notata l'identità ininterrotta con la *Sincerità* di Vienna (si veda cat. n. 46), dipinto per il quale il Dolci si avvalse di uno stesso disegno preparatorio per il braccio e la mano destra che stringono il cuore, nonché della medesima modella, quasi certamente sua moglie Teresa (Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 444, n. 1250). A quest'ultima, la cui fisionomia ricorre in molte altre opere, verosimilmente il pittore accostò una delle loro figliolette per l'immagine del neonato – forse la futura pittrice Agnese (1659-1738), battezzata nel nome, derivato dalla nonna paterna, della gloriosa Santa (patrona delle vergini e delle fidanzate) ricordata sul telaio del quadro (cfr. iscrizione) – che è di una grazia incantevole nella resa levigata, quasi porcellanata, dell'incarnato e nell'atteggiamento naturalistico dei piedini incrociati.
Assopito in totale abbandono, "inerme e bisognoso di difesa e protezione", il poppante simboleggia "un qualsiasi rappresentante della vita in generale" (*Capolavori che si incontrano* 2014, p. 38). Necessitando di continuo nutrimento per sussistere e crescere, la Madre-Carità, sul cui grembo giace, gli fornisce "il latte che metaforicamente è bianco come la Fede" (*Capolavori che si incontrano* 2014, p. 38), nonché come il tessuto di lino smagliante sul quale lo tiene avviluppato, come in una conchiglia, come in un presagio di sudario del patibolo.
Frutto di quella pratica paziente, profusa con agio e diligenza dal pittore, che considerava la sua arte come lo strumento concessogli da Dio per servirlo degnamente, la *Carità* – che dalla collezione Bartolommei passò a quella D'Afflitto in forma di dote nuziale nel 1872 – ha goduto di un'ininterrotta fortuna, grazie probabilmente anche alla combinazione degli elementi realistici e delle idealizzazioni formali che la connotano.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], pp. 346 e 348; F. Baldassari, in *Palazzo degli Alberti* 2004, p. 122 (con bibl. preced.); BALDASSARI 2015, p. 246-247, n. 135; BELLESI 2009, p. 135, n. 529; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 444, n. 1250; *Capolavori che si incontrano* 2014, pp. 34-38.

Marzia Casini

45.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Studio per la Sincerità

1660 circa

Matita rossa e nera su carta
mm 186 x 121
Iscrizione: angolo inferiore destro “Carlo Dolci”
Londra, British Museum, inv. n. 1917-6-9-65;
“donated by HL Wallerstein-Schloss, 1977”

Il disegno è di alta qualità, a matita nera e rossa su carta, e mostra una destra femminile fino al gomito, in prospettiva frontale, emergente da una manica di un tessuto sottile e, apparentemente, bianco, di pieghe abbondanti e complesse. Si può notare come la parte del panneggio non presenti pentimenti, mentre tentativi di posa diversi siano visibili per le dita della mano e per il cuore; segno che il pittore riprese dal vero il primo elemento, mentre lavorò forse ‘di maniera’ nel secondo. Il disegno fu realizzato dal Dolci come studio per la *Sincerità* (cfr. cat. n. 46).
Esso proviene dalla grande collezione olandese di grafica di Jan Pietersz Zomer, ed è da un secolo a Londra, dove, nel 1968, Lord Crawford lo riconobbe come preparatorio per la *Carità* da lui posseduta (in realtà copia dell’originale di Vicenza; cfr. cat. n. 44). Fu McCorquodale, nel 1987 a collegare questo studio alla *Sincerità* di Vienna (in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, 1.249), corretto in parte da Francesca Baldassari, che ritiene il disegno riferibile sia alla *Carità* sia alla *Sincerità*, con datazione al settimo decennio. In realtà, pur se nella lenticolare variazione di alcuni dettagli, il disegno afferisce senza dubbio alla tela di Vienna. Di quest’ultima è noto anche un secondo studio (fig. 45a), oggi a Copenaghen (Statens Museum for Kunst, inv. n. GB 4738), a matita rossa, preparatorio per il fianco sinistro, con la mano portata al petto.
Il presente disegno dimostra l’attenzione e il tempo dedicati dal pittore al particolare del cuore, sul quale s’incardinano e si sovrappongono le figure della Carità e della Sincerità sia iconograficamente sia concettualmente. Quest’elemento, per la Carità viene puntualmente dalle pagine del Ripa, il quale raccomanda di darle figura di una “Donna vestita d’habito rosso (…) Et si dipinge co ’l cuore ardente in mano et co ’l fanciullo in braccio per notare che la carità è uno effetto puro et ardente nell’animo verso Dio et verso le creature” (RIPA 1603, p. 63. Cfr. cat. n. 44); diversamente, l’*Allegoria* di Vienna non trova corrispondenza nell’*Iconologia* se non marginalmente, nella figura della giovinetta, che è vestita di bianco: “perché sta ne’ cuori teneri, dove non ha ancora fatte le radici la malitia, et il vestimento bianco e tal dispositione di mente convenevole, come la bianchezza più d’alcun altro colore (…) è più puro et perfetto, (…)”. Dal medesimo testo, sotto la voce “Innocenza”, a cui la Sincerità di cuore è assimilata dallo stesso Ripa, è tratta l’idea che ella “in capo tiene una ghirlanda di fiori” (RIPA 1603, p. 235), i quali nella tela sono diventati gigli bianchi, antico simbolo della purezza di Maria. Diversamente l’elemento del cuore e, soprattutto, il suo essere immaginato come un prodotto di oreficeria della versione finale, trovano origine in diverse fonti testuali: le pagine degli *Esercizi Spirituali* e delle *Considerazioni morali* di Domenico Gori; testi che erano quasi certamente noti al pittore (cfr. in questo stesso catalogo: *Carlo Dolci e il sacro*). “Beati i puri di cuore, perché essi vedranno Iddio, che è premio proprio della carità” ricorda il vecchio correttore di San Benedetto Bianco (GORI 1619, p. 35), fornendo la correlazione teologica tra le due tele del Dolci. Ancora, nelle sue *Considerazioni* stabilisce come fine ultimo e massima perfezione di ogni cammino spirituale, appunto, la purezza del cuore; e nel descrivere questo processo di trasformazione si appoggia talvolta a metafore tratte dal mondo della scultura e della metallurgia (GORI 1619, pp. 178-181), le quali possono aver ispirato il Dolci per l’idea del gioiello d’oro tempestato di rubini.

Bibliografia: McCORQUODALE 1976, p. 320; TURNER 1980, n. 51, p. 120; Ch. McCorquodale in, *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, I, p. 442, 1.249; BALDASSARI 1995, p. 142, fig. 115a; M. Koshikawa, in *Italian 16th and 17th Century Drawings* 1996, n. 94, pp. 46 e 242-243; SERAFINI 2014a, I, p. 115 e II, tav. 149; BALDASSARI 2015, p. 245.

Giovanni Serafini

Fig. 45a - Carlo Dolci, Studio per fianco sinistro della *Sincerità*, Copenaghen, Statens Museum for Kunst

46.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Sincerità

1660-1670 circa

Olio su tela
cm 102 x 87
Vienna, Kunsthistorisches Museum
Opera non in mostra

Filippo Baldinucci ricorda il presente dipinto raffigurante "una femmina inghirlandata di bianchi gigli, in cui [Dolci] volle rappresentare la Sincerità", poi mandato a Venezia, dove fu venduto, insieme ad altri, per una cifra di circa 100 fiorini fiorentini (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 350). E nella città lacunare è ricordata questa tela di medesimo soggetto allo scadere del XIX secolo, nella collezione Gradenigo, dalla quale poi passò all'attuale collocazione austriaca.
Il quadro è collocabile all'interno del sesto-settimo decennio del XVII secolo, come si verifica per affinità stilistica col *Gesù bambino con Ghirlanda* del 1663 (cfr. cat. n. 48) e con l'*Angelo custode* del 1670 (fig. 46a) di Lord Methuen del 1670 dove, come in questa tela, gli smalti e i candori perlacei degl'incarnati sono incastonati tra rossi accesi di vesti seriche, composte di tenui barbaglii di pieghe sfaccettate, e l'azzurro squillante del cielo. Anche iconograficamente l'opera è confermabile in questo arco temporale, giacché essa è elaborata sul medesimo modello della *Carità* Bartolomei, che fu finita nel 1665 (cfr. cat. n. 44). Entrambe le allegorie sono figure muliebri, (ci si chiede se ritraggano la moglie del pittore, Teresa), riccamente vestite, colte a busto intero, con lo sguardo verso l'alto, la destra ostentante al cielo un elemento cordiforme, la sinistra al petto. I loro attributi iconografici sono desunti e rielaborati sulle pagine del Ripa (1603, pp. 63, 421-422, 435-436 e 455-456).
La *Sincerità* ha un manto di raso di seta rossa, che rimanda appunto alla Carità, sua compagna ideale; palesano il suo essere un amore casto e divino un nodo alla vita, i capelli raccolti, i risvolti serici delle maniche e la fascia che le cinge il ventre, mentre una veste in seta bianca e una corona di gigli dello stesso colore sulla testa ne dicono l'assoluta immacolatezza. Raggiungere questo stato è avvenuto a seguito di un momento di "travagli", come lasciano intuire gli occhi ancora lucidi e arrossati dalle lacrime, e come dicono per metafora i nuvoloni di un 'temporale interiore', che stanno scorrendo via. La destra, con cui la Carità tiene il fanciullo, la Sincerità la rivolge al petto, a dire la purezza dell'anima; e il cuore di carne infiammata, che la Carità ostentava, in questa tela è un gioiello splendente.
Di queste variazioni il nucleo compositivo fa perno su quest'ultimo dettaglio. Il cuore connette le due opere anche concettualmente; e ritroviamo questa metafora figurativa nell'opera di Domenico Gori, padre spirituale di quella Compagnia di San Benedetto Bianco di cui Carlino era membro fervente (si veda *Carlo Dolci e il sacro*, in questo catalogo). Per il teologo domenicano 'Sincerità di cuore' significa totale apertura a Dio, ed essa è il massimo grado di perfezione formale cui l'anima forgiata dal fuoco della carità e dai "travagli di questa vita" può ambire (GORI 1619, p. 35).
Il pittore si è appoggiato alle metafore offerte da questo teologo per immaginare quel cuore di carne ardente trasformato poi in oro e rubini nella Sincerità; la Carità infatti, nelle pagine del padre domenicano, è descritta con l'allegoria della fucina metallurgica: "L'amor di Dio strugge. (…), mercè che scaldata dal divin fuoco, ha lasciata ogni durezza, et ogni difficultà nell'operare" (GORI 1619, pp. 42-44; cfr. *ivi*, pp. 184 e 186). Il gioiello è poi dipinto come di metallo puro, perché ancora per il Gori: "La perfetione consiste nella purità di cuore, e la dichiara San Tommaso così. Ogni cosa si chiama tanto imperfetta, quanto ell'è mescolata con cosa inferiore a sé" (1619, p. 178. Cfr. F. Rigon, in *Capolavori che si incontrano* 2014, p. 39).
Più in generale, il tema della 'Purezza' fu più volte affrontato dal pittore, e il suo stesso stile, in un certo senso, ne dipende; esso era concetto centrale negli ambienti culturali con cui egli era in contatto: il candore era inteso in chiave spirituale dalla corte e dalla sua corolla di notabili, ed era ricercato in ambito linguistico dai membri dell'Accademia della Crusca (si veda sul tema: *Puro semplice e naturale* 2014 e SERAFINI 2014c).

Bibliografia: HEINZ 1960, p. 216; McCORQUODALE 1976, pp. 313-320: 320; CANTELLI 1983, p. 71; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 442, 1.249; F. Baldassari, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, *s. v. Carlo Dolci*, pp. 726-727: 726; GUERRIERI BORSOI 1991a, pp. 420-425: 422; W. Prohaska, in *Die Gemäldegalerie* 1991, p. 50, tav. 206; BALDASSARI 1995, pp. 141-142; BELLESI 1996b, p. 72 e fig. 1; R. Juffinger, in *Lilie. Lotus* 2005, p. 102; MASON 2012, p. 37, tav. 17; DEL BRAVO 2014, p. 208; SERAFINI 2014a, I, pp. 23, 91, 115-118, 122 e II, tav. 70; SERAFINI 2014c; BALDASSARI 2015, pp. 244-245.

Giovanni Serafini

Fig. 46a - Carlo Dolci, *Angelo custode*, Corsham Court, collezione Lord Metheun

47.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Santa Rosa da Lima
1668

Olio su tavola di cipresso
cm 33,7 x 25
Iscrizione: sul retro della tavoletta "IHS A.S. 1668 / La mattina della sua / Prima festa P. la Sua Beati. one / disegni.ta / S:ta / Rosa Ora / pro nobis"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 155

L'iscrizione sul retro della tavoletta, originale, vergata in un bel rosso scuro attesta la data d'esecuzione del delizioso dipinto che fece parte, allo scorcio del Seicento – come mi comunica Lisa Goldenberg Stoppato –, delle raccolte dell'Imperiale, non è certo se per commissione o acquisto della stessa Vittoria della Rovere, proprietaria della villa e appassionata collezionista di dipinti di Carlino (cfr. SPINELLI 2012a, pp. 185-189), o in conseguenza (come parrebbe probabile) d'uno spostamento da un'altra residenza medicea.
La tavoletta, ricchissima sul retro di riferimenti inventariali (ben undici!), è citata in due inventari minori della residenza ubicata sulla collina fuori Porta Romana, in uno del 1694 – che era di riscontro a quello 'ufficiale' del 1692 –; in un secondo dell'anno successivo, consegnato al nuovo guardaroba Francesco Ambrogi. Nel primo (ASFi, GM 770, fasc. 4, c. 10), il dipinto, segnato con il n. 727 – che compare sul retro – era collocato nella "Sala de' Quadri dell'Appartemento dove Abitava la Ser:a Gran Duchessa Vittoria", descritto con precisione: "Un Quadro in tavola alto braccia ½, largo ⅔" (cm 29 x 23 circa) di mano (…) Santa Rosa fino a mezzo busto in prospetto con ghirlanda di rose in capo" ma non attribuito (e veniva sistemato in una cornice appartenuta, in precedenza, a un'altra opera, un *San Giuseppe*), così come nel secondo inventario che lo registrava con il medesimo numero (ASFi, GM 1088, c. 249).
In villa il dipinto, questa volta attribuito al Dolci, era poi presente nell'inventario del 1768 (ASFi, IRCL 1622 [nuova numerazione 4855], c. 14, n. 29, leggibile sul retro dell'opera; cfr. SPINELLI 2012a, p. 198, nota 140) e nei successivi del 1810-1818 (ASFi, IRCL 1628 [nuova numerazione 4860], c. 297, n. 1628, segnato in colore bruno, visibile sul retro del supporto) e del 1818-1836 (ASFi, IRCL 1632 [nuova numerazione 4864], c. 217, n. 1022, ugualmente vergato a tergo) dove invece viene riferito alla scuola dell'artista.
Arrivata in Galleria successivamente a questa data, la tavola risulta costantemente ricordata nei cataloghi e nelle guide (si vedano compendiati in scheda OA, n. 00034951, S. Grazzini 1975; in M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 143, n. 216; in BALDASSARI 2015, p. 254, n. 141).
La qualità dell'opera, indubbia pur nel carattere marcatamente devozionale della ritrattata – che ha contribuito, non poco, alla fama di Dolci quale pittore d''immaginette' sacre, di 'santini' –, si rintraccia nella sensibilissima gradazione dell'incarnato nel quale la bocca rossa, dalle labbra leggermente increspate, di schiude come una corolla a recitare una prece diretta al cielo, enfatizzata dai grandi occhi nocciola incorniciati dalle palpebre arrossate dal pianto. La bella e intensa testa, come sostenuta dal bianco soggolo modulato di ombre, a sua volta 'chiuso' dal nero velo domenicano, si staglia su un fondo neutro e trova un momento di grande felicità pittorica nella coroncina di rose, attributo iconografico della santa peruviana, morta poco più che trentenne nel 1617, beatificata nel 1668 – e prontamente acquisita alla devozione roveresca –, definita da una pennellata direi più disinvolta delle corolle, meno ferma e 'ottica' rispetto ad analoghi brani floreali che il Nostro inserisce con perizia nelle sue tele di questi anni, in solitaria grandezza nel *Vaso di fiori e bacile* degli Uffizi, realizzato nel 1662 per il cardinale Giovan Carlo de' Medici (cat. n. 49), in braccio al Bambino Gesù, in forma di corona, nel dipinto Thyssen-Bornemisza di Madrid (1663; cfr. cat. n. 48).

Bibliografia: INGHIRAMI 1834, p. 32; HEINZ 1960, p. 212; DEL BRAVO 1963, p. 37; CANTELLI 1983, p. 69, fig. 299; BALDASSARI 1995, p. 148, n. 121; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 143, n. 216; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, p. 88, fig. 126; *Rose purezza e passione* 2009, p. 124, n. 11; SPINELLI 2012a, p. 189; SERAFINI 2014a, I, p. 185 nota 35; BALDASSARI 2015, p. 254, n. 141.

Riccardo Spinelli

48.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Gesù Bambino
con una ghirlanda di fiori
1663

Olio su tela
cm 103 x 71
Iscrizioni: sul pilastro "1663"; sul gradino "CAROLUS DOLCIUS FLORE.NUS FAC"
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

La tela in oggetto è ricordata da Filippo Baldinucci, che segnala un "Gesù, in età di sei anni in circa, in atto di sedere, sopra l'ingresso dell'orto, che si ha nei Sacri Cantici, e con una ghirlanda di bellissimi fiori in mano, quasi invitando l'anima ad inghirlandarsi di cristiane virtù: e questa figura pure fu mandata a Venezia". Il biografo annota che per quest'opera il pittore fu pagato duecento scudi, segnalando di seguito come Dolci, negli anni successivi, ricavasse dall'ideazione del primo dipinto "un altro simile, che poi l'anno 1675 (…) ebbe la maestà dell'imperatrice Claudia Felice" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], pp. 350-351). Quest'ultimo è stato identificato nell'esemplare conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, caratterizzato da una esecuzione non altrettanto curata e da lievi varianti, che interessano sia la figura, con la sua ghirlanda floreale, che il paesaggio.
Il primo esemplare realizzato dal Dolci è invece riconoscibile in questo superbo dipinto, che grazie a studi recenti (BOREAN 2000; BENUSSI 2009) presumiamo essere la tela di questo soggetto del pittore fiorentino trascorsa prima nelle collezioni del mercante veneto Giovanni Donato Correggio, appartenente ad una famiglia di origine bergamasca, che la pagò nel gennaio 1663 – l'anno segnato dal pittore sul dipinto – trecento ducati, e in seguito, nel corso del Settecento, nelle raccolte veneziane dei Baglioni. Il dipinto è registrato nell'inventario redatto alla morte di Giovanni Paolo Baglioni (1740-1786), ultima notizia prima della sua riapparizione sul mercato antiquario francese nel 1959, dove fu acquistato dal barone Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza (1921-2002; vedi BALDASSARI 2015, p. 240, n. 130).
La raffigurazione, che nell'afflato sentimentale può ricordare, oltre ad Albani e Sassoferrato, certi esiti dello spagnolo, pressapoco coetaneo, Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), mostra il Bambin Gesù seduto sui gradini di un giardino di delizie, secondo una iconografia suggerita, come puntualizzava Baldinucci, dal Cantico dei Cantici (IV, 12): "giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa (…), fontana sigillata". Per la splendida ghirlanda, che trova strette corrispondenze per la resa accuratissima e smaltata nel sublime *Vaso di fiori* degli Uffizi di appena un anno precedente, sono stati da tempo evidenziati i debiti con la tradizione fiamminga, in particolare con le opere di Daniel Seghers (vedi G. Palloni, in *Fiori* 2010, p. 126, n. 36). Per quanto riguarda le condizioni del dipinto, sono state definite "fairly good" nell'accurata scheda redatta in passato da Roberto Contini, che ha evidenziato nei minimi dettagli gli interventi di restauro subiti dall'opera. Lo studioso, che sottolineava le somiglianze del volto di Gesù con lo studio grafico del Louvre per il ritratto di Teresa Bucherelli (inv. 1140), ha proposto la probabile autografia anche per l'esemplare su tavola di ridotte dimensioni di Austin (CONTINI 2002, pp. 57-58, figg. 2, 4) che, buona l'intuizione dello studioso, confermerebbe l'annotazione baldinucciana secondo la quale Dolci eseguì "altri esemplari sopra legno, che vennero in potere degli amatori dell'arte".
Carlo Dolci ha replicato parzialmente questa invenzione anche in una composizione che include solo il busto del Cristo e una parte della ghirlanda. Questa versione ridotta è nota in vari esemplari, dei quali sono considerati autografi uno a Monaco, Alte Pinakothek, conosciuto da tempo (vedi BALDASSARI 2015, p. 243, n. 132), e uno recentemente ritrovato da Sandro Bellesi (fig. 48a; 2009, I, tav. XLV). Quest'ultimo tuttavia è stato rifiutato dalla Baldassari, che propone invece l'autografia per la redazione di Leipzig, Museum der bildenden Künste (p. 327, n. 6 e Addenda, p. 320, n. 3).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 350 HEINEMANN 1958, n. 119a; *Collectie Thyssen-Bornemisza* 1959, n. 36; *Collectie Thyssen-Bornemisza* 1960, n. 36; *The Thyssen-Bornemisza* 1969, n. 86, pp. 96-97; *Italian Baroque Paintings* 1980, n. 19, p. 54; *Collezione Thyssen-Bornemisza* 1981, n. 86, p. 94; *Collection Thyssen-Bornemisza* 1986, n. 86, p. 95; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 452, n. 1.254; F. Baldassari, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, p. 726; WATTEVILLE 1989, p. 100; *Old Masters* 1992, pp. 350-351, n. 129; BALDASSARI 1995, pp. 137-140, n. 111; BOREAN 2000, p. 131; CONTINI 2002, pp. 54-59, n. 11; BALDASSARI 2009, p. 333; Bellesi 2009, I, p. 135; CANTELLI 2009, I, p. 93; BENUSSI 2009, p. 243; G. Palloni, in *Fiori* 2010, pp. 126-127, n. 36 (con erronea illustrazione dell'esemplare di Vienna); MASON 2012, p. 37; BALDASSARI 2015, n. 130, pp. 240-241.

Federico Berti

Fig. 48a - Carlo Dolci, *Gesù Bambino con una ghirlanda di fiori*, Firenze, collezione privata

49.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Vaso di fiori e bacile
1662

Olio su tela
cm 70 x 55
Firenze, Galleria degli Uffizi,
inv. Poggio Imperiale 1836, n. 440

Sotto la data 23 maggio 1662 in un libro dei conti del cardinale Giovan Carlo de' Medici risulta un pagamento di sessanta scudi a Carlo Dolci "per valuta di un Quadro di fiori al Naturale, così dichiarato il prezzo da S.A. R.ma Padrone, come per attestazione del S.re Marchese Filippo Niccolini, avvertendosi che detto prezzo non deve mai servire per esempio essendo disorbitante e con quest'huomo è stato considerato il tempo che ci ha perso, che è stato lunghissimo, mentre nelle sue pitture usa diligenza e finezza tale che maggiore non si potrebbe desiderare (…)" (ASFi, Scrittoio delle Regie Possessioni 4263, c. 40v). Si tratta chiaramente del pagamento per il quadro cui la presente scheda è dedicata, e peraltro già studiato (MASCALCHI 1982); lo si ripropone perché pone in evidenza non solo la "pratica paziente" tipica del maestro, ma anche la considerazione di un termine, il tempo, attorno al quale sembra ruotare tutta l'esistenza dell'autore del dipinto.
Sarà allora il caso di considerare questa natura morta seguendo l'invito del Baldinucci, che con una frase – giustamente posta da Carlo Del Bravo quasi all'inizio del suo ultimo scritto su Carlo Dolci (DEL BRAVO 2014, p. 196) –, indica un'interessante interpretazione dell'opera del maestro ed amico: "(…) chi per grandi anni maneggiò sua coscienza era solito a dire che chi voleva veder la coscienza di Carlino, quanto delicata, quanto accurata, quanto diligente fosse, guardasse le opere de' suoi pennelli (…)" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 338).
Negli ultimi anni si è cominciato a precisare quello che fu l'ambiente di riferimento nel quale si andò formando e di cui si nutrì la vivida spiritualità di Carlo Dolci, con particolare riferimento alla Compagnia di San Benedetto Bianco di cui il pittore fu confratello, come anche altri artisti e letterati suoi contemporanei, e alla quale rimase legato fino alla morte. Questa corporazione religiosa di fondazione benedettina, esprimeva al tempo del Dolci una cultura religiosa ispirata sia dalla spiritualità domenicana che da quella carmelitana, come più ampiamente spiegato nel saggio di Giovanni Serafini in questo stesso catalogo.
La citazione di Baldinucci, da cui si sviluppa la nostra riflessione, indica però non una comunità di persone religiose bensì un singolo individuo che "maneggiò sua coscienza" e considerato l'importanza della figura dei confessori o "direttori di coscienza" nella chiesa post-tridentina, sarà utile rileggere le parole del biografo, che indica, nel caso del Dolci, i nomi di due confessori: il canonico Carpanti, che è probabilmente da identificare con quell'Alessandro Carpanti, canonico di San Lorenzo e maestro di lettere umane presso il collegio fiorentino (MORENI 1816-1817, II, p. 217), che fu chiamato nel 1616 a prendersi cura dell'istruzione delle figlie di Ferdinando I e Cristina di Lorena (PAOLI 2008, pp. 95-96), e Cesare Larioni, carmelitano presso il convento di San Paolo Apostolo: entrambi furono personalità eminenti per competenza teologica e per studi letterari.
Il Larioni è ricordato dal Baldinucci anche come colui che, nei momenti di maggiore sconforto che assillarono l'animo dell'artista, lo convinse a riprendere in mano colori e tavolozza, pratica riconosciuta da questo attento conduttore dello spirito, non solo come motore dell'esistenza del pittore, alla cura della cui coscienza dedicava le sue attenzioni, ma anche, nel caso specifico, come efficace pratica salutifera, atto necessario ad ottenere il ricongiungimento delle sue facoltà con la volontà.
Larioni riconduceva per obbedienza Carlo Dolci a quel tempo di meditazione e silente orazione che per lui prendeva forma nella pittura: in una prima fase di contemplazione, che come ebbe a dire Santa Teresa d'Avila, poteva applicarsi anche alla "vista dei campi, dell'acqua e dei *fiori*" (TERESA D'AVILA 1962, p. 65), ed una, successiva, concentrata "pratica paziente" – che idealmente si può accostare a quell'idea di operatività tanto cara al pensiero benedettino e che in perfetta umiltà risponde al precetto di san Paolo: "Pregate sempre!" (Lettera ai Colossesi 4,2).
Torniamo così, per questa via che ci ha permesso di meglio definire quel tempo dedicato che il committente riconosce al pittore, ad analizzare il dipinto; un impareggiabile "ritratto di fiori", certamente ispirato agli esempi spettacolari di nature morte nordiche ampiamente rappresentate nella collezione di Giovan Carlo de' Medici – soprattutto dai dipinti di Willem van Aelst –, ma al contempo, straordinario *unicum* non solo nella produzione del maestro ma anche nella pittura di fiori praticata a Firenze.
Nel quadro vediamo uno squisito *bouquet* in gran parte composto di tulipani, cui si aggiungono anemoni, un tromboncino, un giacinto, ranuncoli, una violacciocca gialla e una bianca, un rametto di fiori d'arancio, che scaturisce da un vaso dorato decorato con lo stemma mediceo sormontato dal cappello cardinalizio accanto al quale è posata un semplice catino di maiolica bianca, il quale ha il bordo, bagnato da una goccia d'acqua, e dal quale emergono un esemplare di *Tulipa viridiflora* dai petali striati di verde e un "tulipano di 100 foglie" ritratto, per la sua rarità, in doppia veduta, presso la catinella è posto un tulipano sfiorito dai petali bianchi striati di rosso il cui gambo ha lasciato gocce di umido marciume sulla tovaglia di velluto rosso che copre il piano su cui è collocata l'intera composizione. Ciascuno di questi fiori, accuratamente descritto, ha una medesima stagione di fioritura e nella rappresentazione sono mantenute con verità le corrette proporzioni di ogni esemplare, tanto da far supporre che sulla tela il maestro abbia riprodotto, forse anche per volontà del committente, esemplari botanici presenti nel giardino del Casino di via delle Scala.
Così descritto, il dipinto di Carlo Dolci sembra collocarsi senza incertezze, anche dal punto di vista del rimando simbolico, alla transitorietà sia dei fiori che dell'umana esistenza, nella tradizione della pittura di fiori nordica, prediletta dal committente, e da altri membri di casa Medici: ma la qualità pittorica di questi fiori, come quella degli altri che compaiono nelle composizioni del maestro, induce a considerazioni ulteriori e frequentemente essi sono stati messi in relazione con materiali inanimati quali il marmo, le pietre dure e la porcellana.
I gigli, le rose, i tulipani del Dolci sembrano evocare una dimensione ultraterrena, sono immagini di trascendenza espresse in una forma retorica che tanto cara fu ai mistici: l'ossimoro. La *pratica paziente* della pittura del Dolci ci mostra i fiori come di una natura che supera le leggi biologiche, smaglianti ed immoti; come in altri dipinti in cui essi appaiono, Dolci li rappresenta meno vivi dei personaggi sacri, di una bellezza che supera la realtà e li fa apparire come una visione, rendendo con essi percettibile all'occhio del riguardante la presenza dello Spirito. Tale riflessione appare ancor più appropriata nel caso della sua unica natura morta ove compaiono, certo non incidentalmente, anemoni doppi nei quali è possibile osservare la scomparsa degli organi riproduttivi (stami e pistilli) che si mutano in petali (M. A. Signorini, in *I fiori dei Medici* 2005, p. 42), trasformando questa varietà botanica quasi in fiori angelo.

Bibliografia: MASCALCHI 1982, pp. 60-61; DEL BRAVO 2014, p. 13; BALDASSARI 2015, p. 238 con bibl. preced.

Silvia Mascalchi

50.
Willem van Aelst
(Delft, 1627 – Amsterdam, *post* 1683)
Vaso di fiori
1652

Olio su tela
cm 73 x 58
Firmato e datato sulla gamba del tavolo:
"W.V.Aest 1652"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. O.d.A. 1911, n. 508

Il dipinto, *pendant* alla tela con *Melone, altra frutta e vaso di cristallo* (Galleria Palatina, inv. O.d.A. 1911, n. 509) viene considerato in questo contesto in quanto, come giustamente indicato già nel 1963 da Carlo Del Bravo (1963, p. 39), motivo di ispirazione per Carlo Dolci nella creazione della sua unica natura morta e accomunato ad esso dalla committenza di Giovan Carlo de' Medici. Nella prospettiva storica dell'esperienza collezionistica del principe mediceo tali dipinti appaiono come due fra i traguardi più alti di una passione che caratterizzò tante sue scelte e comportamenti. L'interesse per la botanica, noto e ampiamente considerato dagli studi, ebbe come risultato diretto l'allestimento dello spettacolare giardino della sua residenza fiorentina, il Casino di via della Scala, e informò indirettamente le sue scelte nel collezionismo artistico, tanto che la sua raccolta di dipinti, composta alla morte da 860 opere, comprendeva circa 200 nature morte. Precocissimo fu l'interesse nei confronti degli artisti nordici, a partire dal 1636 con documentate acquisizione di opere di Jan Fyt, e si può affermare che non vi fu quasi stagione di questa lunga esperienza mecenatistica che non vide un pittore di natura morta operante quasi esclusivamente per il principe e fra questi Giovanna Garzoni, Marcantonio Angiolelli e Willem van Aelst che, restando al suo servizio per anni, produssero per lui alcune delle loro opere più considerevoli. Un altro tratto interessante del comportamento mecenatistico di Giovan Carlo de' Medici fu quello di riuscire ad ottenere opere di natura morta anche da artisti normalmente non dediti a questo genere pittorico, come nel caso di Monsù Montagna, Cesare Dandini e Carlo Dolci (MASCALCHI 1997, pp. 104-136).
L'aver brevemente tracciato il profilo delle più salienti caratteristiche dell'attività collezionistica di Giovan Carlo de' Medici, responsabile dell'arrivo a Firenze di van Aelst, per quanto riguarda la natura morta, aiuta a meglio comprendere l'intesa che si concretizzò fra il principe e il pittore, portando alla realizzazione di un nucleo di ben quindici dipinti, di cui tredici conservati presso il Casino di via della Scala e due alla villa di Castello. Le notizie che abbiamo sulla biografia di van Aelst (PAUL 2012) ci mostrano un artista particolarmente attento ad adeguarsi alle inclinazioni del proprio pubblico e ciò avvenne anche nel caso del suo più importante committente italiano. La perfetta mimesi con cui vengono resi in questo dipinto gli anemoni, i tulipani, le rose, la fritillaria, l'iris, il tromboncino, i giacinti e il narciso bianco sono un omaggio ai successi raggiunti dal principe nella cura delle sue collezioni botaniche e per far ciò il pittore olandese si fece inviare da Roma pennellini finissimi, come attesta una missiva di Fabrizio Piermattei a Giovan Carlo del 9 novembre 1652 (ASFi, MdP, 5320, c. 781).
Il gradimento del principe per l'abilità del van Aelst lo si comprende pienamente verificando negli inventari la collocazione delle opere del maestro nella residenza fiorentina del principe: ben quattro dipinti dell'olandese si potevano ammirare nel salone di ingresso del Casino, assieme alle due *Marine* di Salvator Rosa, attualmente a Palazzo Pitti, e, sempre del Rosa, ai dipinti dell'*Alessandro e Diogene* e *Cincinnato nell'orto*, ambedue presso la collezione Spencer di Althorp House in Inghilterra. Il dipinto considerato in questa scheda si trovava, assieme al suo *pendant* e a un soggetto di caccia, nella camera privata del cardinale, ambiente il cui soffitto ospita tuttora l'affresco di Pietro da Cortona rappresentante la Quiete; oltre ai dipinti di van Aelst in questa stessa stanza si trovavano altri capolavori quali la *Madonna del cardellino* e il *Cardinal Bibbiena* di Raffaello, la *Madonna della cesta* del Correggio e, particolarmente significativi in questo contesto, due piccoli ottangoli in rame, purtroppo perduti, di Mario de' Fiori.
Il vivace *bouquet* a composizione piramidale, che emerge da un vaso di pietra dura con montatura metallica, è posto in equilibrio sul margine di un piano in marmo parzialmente coperto da un tappeto di velluto blu elettrico bordato da una trina in filo d'oro, su cui è posato un orologio da tasca dorato. Tutti gli elementi della composizione partecipano alla creazione di una festosa visione di magnificenza naturale da cui non è comunque esente una più dolente riflessione sulla caducità, indotta dalla rappresentazione dell'orologio e di alcuni fiori già segnati dal trascorrere del tempo. La capacità pittorica di van Aelst sembra comunque tale, così come espresso anche dal poeta Jan Vos (1610-1667), da riuscire nell'intento di fermare con l'arte l'incedere del tempo, eternando nelle sue tele lo splendore del creato (WHEELOCK 2012, p. 46) e consentendo ancora adesso a noi di apprezzare ciò che poté il fortunato incontro fra un munifico mecenate d'arte fiorentino, appassionato di botanica, e un pittore olandese che per lui realizzò alcune delle sue opere di più raffinata bellezza.

Bibliografia: *Elegance and Refinement* 2012, n. 6, pp. 105-109; *La natura morta* 1998, p. 30, n. 2, con bibl. preced.

Silvia Mascalchi

51.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Thomas Baines
1670 circa

Ritratto di John Finch
1682

Olio su tela
cm 86,3 x 70,8; cm 87,2 x 70,8
Cambridge, The Fitzwilliam Museum,
inv. nn. PD.13-1972, PD.12-1972

Nelle *Notizie di Carlo Dolci* Filippo Baldinucci rammentò una serie di quadri eseguiti dal pittore per "Giovanni Finchio, residente in Firenze per la maestà del re d'Inghilterra (1681-1728, ed. 1845-1847, V, pp. 351-352): un *David con la testa di Golia* (oggi a Milano, Pinacoteca di Brera; cat. n. 55), oltre alla *Santa Maria Maddalena* e alla *Salomè con la testa del Battista* che furono donate dal committente a Carlo II d'Inghilterra e a sua moglie (cat. n. 52; The Royal Collection, ML 463 e 464). Baldinucci fece cenno anche a questi due ritratti di Finch e del suo compagno Baines, sostituendo al cognome del secondo una traduzione della parola inglese 'bean' che è simile per suono a quello vero: "Gli fece di più il suo ritratto, e quello altresì del dottor Fava, suo confidentissimo gentiluomo, che riuscirono così bene, che possiamo dire, senza iperbole, che e' fossero la maravaglia dei suoi pennelli."
I rapporti tra Finch e Dolci sono documentati negli appunti "On Colours" annotati in uno dei quaderni di Finch (Leicestershire Record Office, DG 7). Secondo Archibald Malloch (1917, p. 53), che vide il quaderno quando si trovava ancora in casa Finch, negli appunti Sir John cita più volte il parere di Dolci.
La vita e le attività di John Finch e di Thomas Baines furono illustrate in modo dettagliato da Malloch nel 1917. Finch nacque il 15 marzo 1626, terzogenito di Heneage, Recorder of the City of London e Speaker of the House of Commons. Iniziò la sua formazione al Balliol College di Oxford, prima di trasferirsi nel 1645 al Christ's College di Cambridge, dove proseguì gli studi sotto la guida del filosofo Henry More. A Christ's Church conobbe Thomas Baines, al quale rimase legato per tutta la vita. Finch e Baines si diplomarono a Cambridge nel 1649 e decisero insieme di completare la loro formazione a Padova, dove giunsero nel 1652 dopo un viaggio attraverso la Francia.
Dopo aver conseguito nel 1657 la laurea in medicina a Padova, nel 1659 Finch fu nominato lettore di anatomia allo Studio di Pisa da Ferdinando II de' Medici. In seguito lui e Baines fecero ritorno in Inghilterra, dove conseguirono la laurea in medicina a Cambridge il 20 giugno 1661 e ottennero importanti incarichi professionali: Finch fu nominato medico della Regina e Baines cattedratico di musica al Gresham College. Ciononostante, nel 1662 ripartirono per la Toscana, dove Finch proseguì le sue ricerche, consolidando i suoi rapporti con il granduca Ferdinando II e suo fratello Leopoldo, appassionati degli studi di 'cose naturali' e protettori dell'Accademia del Cimento. Nel 1663 i due medici compirono un viaggio a Roma a Napoli, facilitato dalla carrozza provvista di Ferdinando II e da lettere di presentazione di Leopoldo.
Alla fine dello stesso anno, a Finch fu rinnovato l'incarico di lettore in anatomia a Pisa.
Nel 1664 Finch ritornò in Inghilterra insieme col compagno per ricevere l'incarico di rappresentare Charles II presso il granduca di Toscana. La residenza di Finch presso la corte medicea, iniziata nel 1665, si concluse poco dopo la morte di Ferdinando II nel 1670, ma la sua presenza in Toscana è documentata sino alla primavera successiva. Nel 1672 i documenti attestano il ritorno dei due medici in Inghilterra, dove Finch fu nominato ambasciatore reale alla corte ottomana, e Baines fu onorato con un cavalierato. Dopo un lungo viaggio, interrotto da una sosta a Livorno, l'ambasciatore e il suo compagno arrivarono nel gennaio del 1674 in Turchia, dove rimasero sino alla morte di Baines, deceduto a Costantinopoli il 5 settembre 1681.
L'ambasciatore Finch lasciò la Turchia poco dopo la morte del compagno e riportò la sua salma imbalsamata in Inghilterra. Durante il viaggio di ritorno, fece una lunga sosta in Toscana, documentata da una serie di lettere indirizzate al nipote Daniel. Finch fece cenno in una lettera dell'11 marzo 1681 [ab Inc.=1682] ad un'udienza concessagli da Cosimo III de' Medici all'Ambrogiana e in un'altra del 18 dello stesso mese all'acquisto di più di sessanta opere d'arte, e tra queste quattro quadri di Dolci (cfr. *Report on the Manuscripts Finch* 1922, pp. 167-168): "In this time I have been at Leghorn, I have here and from Florence furnished myself with the best sett of pictures, I dare say, that are in any private gentleman's hands. They are above sixty in number, and four of them of Carlo Dolce." In una missiva di Finch inviata a Daniel dall'ancoraggio dei Downs il 5 luglio 1682, pochi giorni dopo l'arrivo della nave a Plymouth, troviamo un nuovo cenno alle opere acquistate, imballate in ventitre casse (*ivi*, p. 177): "there will be 53 trunkes more and chests I brought from Constantinople, (…) and I have added to them 23 chests more of Italian pictures and statues."
John Finch, che morì pochi mesi dopo il suo ritorno in Inghilterra, il 18 novembre 1682, non ebbe molto tempo per godersi le opere d'arte che aveva portato con sé. Queste furono ereditate dal nipote Daniel che le sistemò nella dimora di Burley-on-the-Hill costruita intorno al 1700. I quadri e le sculture acquistati da Sir John rimasero a Burley sino al 1947, quando furono venduti all'asta dal maggiore James Hanbury, bis-nipote dell'ultimo dei Finch. I ritratti di Finch e Baines furono comprati dall'antiquario Agnew e passarono per le raccolte di Sir Thomas Barlow e di S.V. Christie-Miller prima di essere acquistati dal Fitzwilliam Museum nel 1972. Il catalogo dell'asta del 1947 cita diversi dipinti attribuiti a Dolci (cfr. McCORQUODALE 1976, pp. 313-314, 320 note 8-13): oltre ai ritratti di Finch e di Baines, sono elencati un'*Andromeda* (ossia la *Pazienza*, esposta in questa sede, cat. n. 68), un ritratto di *Dama vestita di bianco*, una *Testa del Salvatore* (firmata, secondo MALLOCH 1917, p. 53), e un *Ritratto di Tasso*, ossia una versione del *Ritratto di Poeta* (BALDASSARI 2015, p. 197). Altre tele compaiono in una lista dattiloscritta, redatta da Jasmine Finch, che comprende anche i ritratti di Finch e Baines (Courtauld Institute, cfr. McCORQUODALE 1976, pp. 314, 320 nota 10).
Come abbiamo visto, Baldinucci definì i due ritratti di Finch e Baines di mano di Dolci "la maraviglia dei suoi pennelli". Quello di Baines

ha continuato a riscuotere i consensi unanimi della critica moderna: Charles McCorquodale (in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986) suggerì che poteva essere collocato tra i capolavori della ritrattistica del Seicento, Francesca Baldassari (in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II) lo definì superbo, Hartley (in *Treasures from the Fitzwilliam* 1989) usò il termine "outstanding" e Maria Barbara Guerrieri Borsoi (1991a) ne lodò l'attenta indagine psicologica del personaggio. Concorrono al successo dell'opera la paziente e magistrale applicazione delle velature di colore, la maestria del disegno e l'equilibrio della composizione.

Per l'impaginazione, questo dipinto ricorda da vicino il ritratto di Corneille Danckerts de Ry inciso da Pieter de Jode II e pubblicato in *Het Gulden Cabinet* di Cornelis de Bie (1662, p. 447). Per la presenza del tavolo in primo piano a sinistra e della poltrona ricoperti di velluto rosso, il pittore forse ha tratto ispirazione dal ritratto raffaellesco di *Leone X con i cardinali nipoti* pervenuto alla Galleria degli Uffizi dalle collezioni medicee (inv. 1912, n. 40). Nella scelta di raffigurare Sir Thomas a sedere, davanti al tavolo di studio, coperto da testi di Platone, Aristotele e Euclide, Dolci seguì un modello collaudato, usato per i ritratti di studiosi e scienziati da diversi pittori tardo cinquecenteschi, Lavinia Fontana compresa. Lo stesso modello fu adoperato per un ritratto di Vincenzo Viviani dipinto da Giusto Suttermans poco dopo il 1665, oggi perso, ma descritto da Filippo Baldinucci nella sua biografia del pittore fiammingo (1681-1728, ed. 1845-1847, IV [1846], p. 502): "(…) in più che mezza figura, vedeasi in atto di sedere con libri attorno, ed una lavagna: ed esso con stile e gesso alla mano, con moto e gesto spiritoso, alza l'occhio e la testa verso la sinistra parte; (…)".

Il ritratto di Baines è databile tra il 1670 e il 1671, verso alla fine del periodo di residenza di Finch a Firenze, sia per valutazioni di natura stilistica, sia per il taglio del suo collare bianco. Potrebbe essere di epoca successiva il ritratto di John Finch che, come ha notato McCorquodale, è di qualità meno eccelsa. L'impaginazione è più semplice, quasi banale se confrontata con quella del ritratto del suo compagno, e l'esecuzione pittorica più frettolosa. L'immagine è anche compromessa dall'invecchiamento della preparazione scura che, col passare del tempo, è riaffiorata attraverso gli incarnati, inquinandoli. Questo tipo di deterioramento, caratteristico delle ultime opere di Dolci, fa sorgere il sospetto che il ritratto di Finch sia stato eseguito nella primavera del 1682, durante la sua sosta in Toscana nel viaggio di ritorno dalla Turchia. Una simile datazione è consona anche al taglio del collare e all'esecuzione pittorica, che è paragonabile a quella di un *Ecce Homo*, firmato e datato da Dolci nel 1681, comparso ad un'asta Drouot-Richelieu nel 2003 (cfr. BALDASSARI 2015, p. 165, fig. 71 a).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 352; CUST, MALLOCH 1916, pp. 292, 297, tav. 1; MALLOCH 1917, pp. 51-53, tav. VI, VII; *Report on the Manuscripts Finch* 1922, pp. 167-168, 177; *Commemorative Catalogue* 1931, p. 165, n. 484, tavola CLXXIX; *Christie's* 1947; *Exhibition of Works by Holbein. Souvenir* 1950, p. 56; *Exhibition of Works by Holbein . Souvenir* 1950, pp. 121-122, nn. 297, 299; *Italian Art and Britain* 1960, p. 19, n. 10; HASKELL 1963, p. 197, note 2-3; DEL BRAVO 1963, p. 37, tav. 49; *Some Recent Acquisitions* 1972, p. 439, figg. 113-114; McCORQUODALE 1973, pp. 481, 483 fig. 8; McCORQUODALE 1974, p. 208; McCORQUODALE 1976, p. 313; *Painting in Florence* 1979, pp. 56-57, n. 21; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 454, n. 1255; F. Baldassari, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, p. 726; C. Hartley, in *Treasures from the Fitzwilliam* 1989, p. 102, n. 101; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 422; *The Queen's Pictures* 1991, p. 110, fig. 38; BALDASSARI 1995, pp. 148-150, n. 123 e p. 150, n. 124; BALDASSARI 2009, pp. 332, 349, fig. 158; BELLESI 2009, I, p. 134; BALDASSARI 2015, pp. 256-257, n. 143 e pp. 258-259 n. 144.

Lisa Goldenberg Stoppato

52.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Salomè con la testa del Battista

1670 circa

Olio su tela
cm 112,6 x 96,5
Windsor, The Royal Collection, inv. n. 2644

L'opera, annoverabile tra i massimi raggiungimenti del catalogo pittorico di Carlo Dolci, illustra, come molti altri dipinti autografi dello stesso, una figura emergente in primo piano da un fondo scuro, apparentemente privo di profondità. Un'algida luce astrale modella garbatamente la giovane donna, identificabile con Salomè, come suggerisce il raffinatissimo vassoio d'oro sostenuto tra le mani della stessa e contenente la testa recisa di un santo, Giovanni Battista. Figlia di Erode Filippo I e della sorella di questi, Erodiade, Salomè, avvenente principessa giudea, in seguito a un'acclamata danza effettuata nel corso di un banchetto alla corte di Gerusalemme, ottenne da re Erode Antipa, suo patrigno e zio, la possibilità di scegliere un premio che lei stessa avrebbe stabilito. Dietro suggerimento della madre, la giovane chiese la testa del Battista, fomentatore del malumore popolare contro la famiglia reale. Dopo aver ottenuto il "macabro premio", posto su un vassoio, portò questo alla madre, lasciando inorridita l'intera corte. Figura sfuggente delineata *en passant* nei vangeli di Marco e Matteo, Salomè fu al centro di numerose leggende, diffuse soprattutto in età medioevale, tra le quali la più nota, narrata nella *Legenda Aurea*, ricordava che la Principessa intenta a danzare su una lastra di ghiaccio sprofondò nelle gelide acque di un fiume. Erodiade corsa in suo soccorso tentò invano di salvarla tenendola per la testa, questa, però, si staccò inaspettatamente dal collo e restò tra le mani della madre.
Come tramandato nelle memorie di Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 351-352), il dipinto, ritenuto erroneamente una raffigurazione di Erodiade, fu allogato a Dolci da John Finch, che, in seguito, lo donò al re Carlo II d'Inghilterra. Ad "accompagnatura" di questo quadro, lo stesso committente dette inoltre incarico all'artista di realizzare due dipinti raffiguranti *David con la testa di Golia* (cat. n. 55) e *Santa Maria Maddalena* (The Royal Collection, inv. n. 2653; fig. 52a), donati questa volta alla consorte del sovrano, Caterina di Braganza. Grazie a questi dipinti, datati 1670 e oggi conservati rispettivamente nella Pinacoteca di Brera e nella Royal Collection in Inghilterra, è possibile collocare l'esecuzione dell'opera, in un periodo di poco precedente la realizzazione delle due opere citate.
In base ai ricordi baldinucciani apprendiamo anche che l'artista trasse dallo stesso modello redazioni pittoriche diverse, delle quali la più antica, commissionata dalla famiglia Rinuccini ed oggi dispersa, è nota, al momento, solo attraverso un'incisione riprodotta in un catalogo della vendita all'incanto della collezione Demidoff del 1870. La presenza di un numero abbastanza cospicuo di opere legate a questa composizione, di vario livello qualitativo, rende problematico il riconoscimento dell'autografia dell'artista, sicuramente individuabile, oltre che nella tela in esame, nelle due raffinatissime versioni conservate nella Gemäldegalerie Alte Meister a Dresda e nel Victoria and Albert Museum a Londra: opere di provenienza *ab antiquo* oggi sconosciuta.
Formulate con caratteri descrittivi più o meno simili, le redazioni oggi conosciute legate a questa realizzazione differiscono, essenzialmente, per la presenza o meno dei braccialetti e del filo di perle intorno allo *chignon*, per la foggia di alcuni gioielli presenti sul corpetto, per la disposizione di alcune ciocche dei capelli e ancora per la colorazione delle stoffe dell'abito, dalle tonalità soprattutto blu notte e lapislazzuli, ma anche verde dorato e grigio argento.
Grande cura, come in molte altre opere di Dolci, viene data alla definizione dei gioielli, veri e propri pezzi unici di oreficeria, e allo splendido abito di raso, perfettamente *à la page* secondo la moda del tempo, costituito nella parte inferiore da due gonne sovrapposte, delle quali una rialzata ai lati, che, come rilevato da Marina Carmignani in questo catalogo, sostituisce la più tradizionale *faldiglia* di origine spagnola, ancora molto in voga nel vestiario femminile alla metà del Seicento.
Considerazioni interessanti su questa composizione, sulle quali non è stata posta finora particolare attenzione, si traggono da un passo di Piero Bigongiari, dove viene sottolineato come la figura sembri "avanzare come soffiata nel cristallo, una *bondieuserie*, direbbe Acton, ch'io direi corrispettiva di una latente *maldieuserie*, e che apre già l'idea della specularità dell'immagine nella trasparenza dei propri opposti psichici, per cui, per esempio, anche il realismo ottico del 'Sant'Andrea che adora la propria croce', di Birmingham, finisce per condurre a un'idea del vero, che, se non è, come non è, di fonte caravaggesca, non è perché è un vero filtrato, e rinforzato nella sua luminosità, da una lente galileiana che esplora l'universo umano come un cielo stellato, sconfinando gli spazi ambigui della lontananza interiore in cui pietà e crudeltà coincidono in una forma imperscrutabile oltre la propria precisione ottica di oggetto gravitazionale" (BIGONGIARI 1982, p. 178).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 351-352; CUST, MALLOCH 1916, pp. 292-297; COLLINS BAKER 1937, p. 70; LEVEY 1964, p. 76, n. 464; *Painting in Florence* 1979, p. 60; LEVEY 1991, pp. 71-71, n. 32; *The Queen's Pictures* 1991, pp. 110-111, n. 32; BALDASSARI 1995, pp. 151-154 n. 126; A. Loconte, in *The Art of Italy* 2007, pp. 308-309, n. 109; BENASSAI 2011, p. 59; BALDASSARI 2015, pp. 262-263, n. 146.

Sandro Bellesi

Fig. 52a - Carlo Dolci, *Santa Maria Maddalena*, Windsor, The Royal Collection

53.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Cristofano Berardi
1670 circa

Matita nera e rossa su carta bianca
mm 259 x 198
Marchi di collezione: J. Richardson jr (Lugt 2170); C. Rogers (Lugt 625); George Guy, IV Earl of Warwick (Lugt 2600)
Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, 1901, 0619.1; "donated by Henry Joseph Pfungst, 1901"

Questo disegno fu donato al British Museum nel 1901 da Henry Joseph Pfungst. Come indica la marca (timbro?) impressa nell'angolo inferiore destro (Lugt 2600), proviene dalla raccolta di disegni di George Guy, IV conte di Warwick, che fu venduta all'asta di Christie, Manson & Woods nel maggio 1896. La marca nell'angolo inferiore sinistro (Lugt 625) è quella di Charles Rogers, curatore di due tomi di incisioni che riproducono alcuni dei disegni della propria collezione, tra i quali non compare il foglio in questione (ROGERS 1778). Non è neppure facile stabilire se questo foglio del British Museum possa identificarsi con uno dei tre ritratti a matita attribuiti a Carlino Dolci dal catalogo dell'asta della collezione Rogers (*Philipe* 1799, nn. 246-247; cfr. TURNER 1993, Appendix III, p. 208): il lotto n. 246 comprendeva due ritratti a matita rossa e nera – uno considerato un autoritratto e un secondo su carta azzurra –, il lotto n. 247 era un ritratto a matita nera e rossa di Niccolaio di Francesco degli Alessandria 37 anni, dell'11 ottobre 1665. Rogers deve aver comprato il foglio da Jonathan Richardson junior, al quale si può riferire la marca impressa sull'angolo inferiore destro del foglio (Lugt 2170). Non è stato possibile rintracciarlo nel catalogo dell'asta della collezione di Richardson junior, venduta precedentemente a Londra nel 1772. Il catalogo elenca i disegni in modo sommario, raggruppandoli in lotti e, di fatto, impedendo il riconoscimento dei singoli fogli (*Langford* 1772).
Come ha osservato Annamaria Petrioli Tofani, il ritratto del British Museum è paragonabile per qualità, tecnica e stile grafico a disegni certi di Carlo Dolci conservati agli Uffizi come il *Ritratto di Giovanni Jacopucci* (cat. n. 54) e l'*Autoritratto* (cat. n. 95).
Il ritratto del British Museum fu concepito sin dall'inizio come un'opera a sé, come i ritratti di *Jacopucci* e di *Luigi Gualtieri* (GDSU, inv. n. 1172F, cat. n. 75) e, come questi, è stato portato ad un alto livello di finitura. Le forme geometriche scelte come contorno per questi ritratti a matita – in questo caso un ovale – rafforzano l'illusione di trovarci davanti a dipinti in miniatura.
Il gentiluomo raffigurato è stato identificato da Anna Matteoli, che ha riconosciuto le sue fattezze in un ritratto a matita rossa e nera di Filippo Baldinucci, conservato nella raccolta grafica degli Uffizi, che porta l'iscrizione "Sig[no]r Avv[oca]to Berardi" (GDSU, inv. n. 5682S, mm 235 x 151, fig. 53a). Per il taglio del collare indossato da Berardi, il ritratto baldinucciano può essere datato verso la fine degli anni Cinquanta. Per l'età più matura di Berardi il ritratto di mano di Dolci andrebbe collocato una decina di anni più tardi, intorno al 1670. Una datazione simile è suffragata dal taglio della casacca di Berardi nel disegno di Dolci, con il suo collare ritto e ornato da bottoni e alamari, come quello del pittore nell'*Autoritratto* su carta.
Cristofano, figlio di Carlo di Pierantonio Berardi e di Ortensia di Simone Fioravanti, nacque l'8 novembre 1624 nella parrocchia di San Pancrazio a Firenze (AOSMFF, Registro dei battezzati 35, c. 17=fotogr. 35). Secondo Salvino Salvini (1717, p. 565), Berardi, morto nel 1703, ereditò il patrimonio di un lontano parente, il senatore Niccolò di Cristofano Berardi, deceduto il 22 dicembre 1662 (MANNI 1771, pp. 20-21). Pochi anni più tardi, il 21 maggio nel 1665, si sposò con Beatrice di Lorenzo Ghiberti, discendente del celebre scultore (per il contratto cfr. ASFi, Gabella dei Contratti 1229, c. 109r). Giunsero in questo modo nella raccolta di Berardi alcuni manoscritti ghibertiani che sono ricordati in suo possesso nel primo tomo delle *Notizie* baldinucciane (1681-1728, ed. 1845-1847, I [1845], pp. 355, 524).
Baldinucci descrisse Cristofano come un "Avvocato del Collegio de' Nobili, gentiluomo, che al valor nell'arte sua ha congiunta varia erudizione e rare altre qualità," aspetti della sua personalità che traspaiono nel perspicace ritratto di mano di Dolci. Berardi è citato nella stanza XXXXV del *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, con lo pseudonimo fra' Ciro Serbatondi, insieme ad altri due gentiluomini che appresero l'arte del disegno da questo pittore (LIPPI 1688, pp. 38-39). Dai *Fasti consolari* di Salvino Salvini (1717, pp. 564-566) apprendiamo che Berardi fu anche un uomo di lettere: fu ammesso all'Accademia fiorentina nel 1651, fatto console della stessa nel 1652, nominato reggente dell'Accademia degli Apatisti nel 1654. Fu anche Accademico della Crusca. Salvini fece cenno ad alcuni componimenti di Berardi e alle sue doti "nelle più fiorite e gioconde conversazioni" e nella poesia burlesca.
Alludeva all'attiva partecipazione dell'avvocato alle riunioni conviviali ospitate da Alessandro e Baccio Valori nelle ville del Botinaccio, di Empoli Vecchia e della Lastra e descritte da Baldinucci nella biografia di Lippi che, a suo dire, partecipava "provvisto colla sola bizzarria del suo ingegno e col suo poema" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], pp. 268-269). Il ritratto di Berardi degli Uffizi fa parte di una serie di disegni di Filippo Baldinucci che raffigurano i partecipanti alle riunioni nella villa Valori, rammentati nella biografia di Filippo scritta dal figlio Francesco Saverio (BNCF, Cod. Pal. 565, I, c. 8v, pubblicato da *Vita di Baldinucci* 1948, pp. 42-43 e da BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, pp. 21-22; cfr. anche MATTEOLI 1988, pp. 353-437 e GOLDENBERG STOPPATO 2010, pp. 63, 65-66).
Il ritratto a matite colorate di Berardi del British Museum e quello di un secondo partecipante alle 'conversazioni', il Reverendo *Cesare Monaldi* (British Museum, inv. n. 1859,0806.64, matita nera e rossa su carta bianca, mm 141 x 136), lasciano supporre che, in almeno un'occasione, Dolci abbia fatto parte della compagnia radunata in villa.

Bibliografia: *Christie's* 1896; PETRIOLI TOFANI 1977, p. 39, n. 29b; MATTEOLI 1988, p. 367, fig. 7, p. 385, n. 6, p. 386, n. 7.

Lisa Goldenberg Stoppato

Fig. 53a - Filippo Baldinucci, *Ritratto di Cristofano Berardi*, Firenze, GDSU

54.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Giovanni Jacopucci
1674

Matita nera e rossa e azzurra su carta bianca
mm 209 x 142
Iscrizioni autografe: a sinistra in basso "A:° S. 1674/ Re[veren]do Gio[vanni] Iacopucci"; a destra in basso "Io Carlo Dolci"
Marchi di collezione: Galleria degli Uffizi (Lugt 929)
Firenze, GDSU, inv. n. 1178F

Questo foglio porta iscrizioni autografe che indicano la data di esecuzione, il nome dell'autore e quello del personaggio raffigurato, Giovanni Jacopucci. È, per questo motivo, facile riconoscervi il primo dei disegni attribuiti a Carlo Dolci dall'inventario della raccolta grafica degli Uffizi che fu compilato durante il granducato di Pietro Leopoldo di Lorena (BENCIVENNI PELLI 1780 ca-1784=BdU ms. 102, c. n.n., n. 1, *Gabinetto disegni e stampe* 2005 e PETRIOLI TOFANI 2014): "N:° 1 Ritratto a due matite in un fondo di un prato [leggi ovato], ed è Giovanni Jacopucci 1674. Come vi è scritto." L'inventario cita un totale di tredici disegni di Dolci e la stessa cifra è indicata nell'inventario generale della Galleria (BdU ms. 113, Classe II, tomo I, c. 372). Poiché erano già dodici i fogli di Dolci conteggiati nel 1687 dall'inventario finale dei disegni lasciati dal cardinale Leopoldo de' Medici (*Nota de' libri de' disegni*, ASFi, GM 779, ins. 9, n. 212, c. 1004v), è probabile che il ritratto di Jacopucci fosse tra questi. Il disegno potrebbe, inoltre, essere uno degli undici di mano di Dolci citati da Filippo Baldinucci nel 1675, quando aggiornò la *Listra* dei disegni di proprietà del cardinale.
Il titolo di Reverendo indicato nell'iscrizione, lo zucchetto nero, l'abito simile, e il semplice collare bianco indossati lasciano pochi dubbi sulla professione di Jacopucci. Non è, sinora, stato possibile rintracciare altre notizie riguardanti Giovanni o la sua famiglia nelle fonti genealogiche fiorentine, fatto che fa supporre che questo sacerdote non fosse di Firenze. La tesi è suffragata anche dalla distribuzione odierna del cognome Jacopucci nella regione Toscana, più comune in Garfagnana e in Versilia che nel capoluogo.
Sono, invece, documentati i suoi rapporti con la corte medicea: un libro contabile del gran principe Ferdinando de' Medici serba memoria di un pagamento del 19 marzo 1691 [ab Inc.=1692] di 8 ducati e 4 lire "a Prete Giovanni Jacopucci (…) per aver celebrato n:° 32 messe per Sua Altezza" (ASFi, DG pa 438, c. 152v). Il suo nome era già comparso dieci anni prima, il 10 gennaio 1680 [ab Inc.=1681], su un mandato di pagamento della granduchessa Vittoria della Rovere, sfuggito sino ad ora all'attenzione della critica: "Senator Borromei Tesoriere Nostro Dilettissimo. Pagate al Prete Jacopucci ducati ottanta per valuta d'un San Giovanni Evangelista che ha venduto per Nostro Servizio. (…)" (ASFi, MdP 6251b, I parte, n. 128). In una lettera inviata dall'Ambrogiana, allegata al mandato, Jacopucci informò Diacinto Marmi che si era rassegnato ad accettare la cifra offerta anche se considerava " un' po' troppo levare scudi venti de' cento che ne pretendevo." Chiese, inoltre, che la cifra venisse versata al cappellano del Duomo, Niccolò Buonenuove, che, in effetti, firmò il 18 gennaio 1681 la ricevuta stilata in calce al mandato.
Anche se il mandato e la lettera non indicano l'autore del dipinto, con l'ausilio di due documenti già editi, si deduce che si trattava di un'opera di Carlo Dolci. Il primo è un mandato di pagamento emesso sempre il 10 gennaio 1680 [ab Inc.=1681] dalla granduchessa Vittoria e archiviato subito prima di quello per il *San Giovanni* di Jacopucci. Si tratta di un ordine per centocinquanta ducati da pagare a Dolci "per valuta di un David che ha fatto per Nostro Servizio" (ASFi, MdP 6251b, I parte, n. 129, citato da SPINELLI 2012a, p. 194 nota 64). Il secondo è un conto del 'mettidoro' Giovanni Santini che rammenta diversi lavori eseguiti per la granduchessa, e tra questi la doratura completata il 27 marzo 1681 "di dui ottangholi (…) dentro pittura del Dolci, un David e un San Giovanni" (ASFi, MdP 6251c, I parte, n. 35 citato da SPINELLI 2012a, pp. 186, 104 nota 67). Considerando tale sequenza di documenti, sembra logico identificare la tela ottagonale rammentata da Santini con il *San Giovanni Evangelista* di Jacopucci.
Un quaderno della Guardaroba Medicea sembra indicare traccia di un successivo spostamento alla Villa medicea della Petraia. Tale fonte documenta l'invio alla villa il 25 gennaio 1683 [ab Inc.=1684] di una tela ottagonale di soggetto simile, attribuita ad un non meglio specificato allievo di Carlin Dolci (ASFi, GM 871, c. 166v; cfr. anche c. 189r per il trasferimento alla Petraia di un *San Casimiro* di forma ottagonale, attribuito allo stesso allievo, forse quello del Museo Pushkin, inv. n. 3831). Anche se indicato come San Giovanni Battista, la descrizione della figura "che risguarda il cielo, con libro aperto nella sinistra, e penna nella destra, con una veduta d'un aquila da banda", chiarisce in modo inequivocabile che si tratta di un San Giovanni Evangelista. I dettagli della descrizione e le misure indicate (braccia 1 ⅔ x a 1 ½=cm 96,9 x 87,3) corrispondono in modo perfetto a quelli delle due raffigurazioni ottagonali di *San Giovanni Evangelista* di mano di Dolci conservate oggi nella Galleria Palatina. Si può escludere l'identificazione con l'esemplare dipinto dal pittore per Cosimo III nel 1671 (inv. 1912, n. 217, cfr. cat. n. 57), ricordato in loco dal 1687 sino al presente. La tela ottagonale ricordata nei documenti del 1681 e del 1684 potrebbe, invece, essere il secondo esemplare (inv. 1912, n. 397), che figura nei cataloghi palatini solo dal 1828, termine 'ante quem' del suo ritorno a Firenze dalla Villa della Petraia.

Bibliografia: BALDINUCCI 1674-1675, ed. 1975, p. 186; RAMIREZ DI MONTALVO 1849, p. 201d-202d, n. 134; FERRI 1890, p. 53, n. 1178, Categ. II; FERRI 1895-1901, c. 127r, n. 1178F; *Catalogo dei ritratti* 1911, p. 34, n. 1178; *Catalogo della mostra di Disegni Italiani* 1922, p. 24, n. 1178; HEINZ 1960, pp. 231 fig. 247, 232; DEL BRAVO 1963, pp. 37, 40, nota 11, tav. 52a; McCORQUODALE 1973, pp. 479-480, 481, 488, nota 23; PETRIOLI TOFANI 1977, p. 39 n. 29b; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 358, n. 2.325, tav. XL; *Die Florentinischen Zeichnungen* 1988, p. 272, n. 147; MATTEOLI 1988, p. 385, n. 6; BALDASSARI 1995, p. 167, n. 141; *Gabinetto disegni e stampe* 2005, p. 100, n. e fig. 1178F; N. Strasser, in *Raphael to Renoir* 2009, p. 70, n. 33, nota 6; PETRIOLI TOFANI 2014, I, parte I, p. 327.

Lisa Goldenberg Stoppato

55.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

David con la testa di Golia

1670

Olio su tela
cm 130 x 102
Iscrizione: sulla pietra in basso a destra "A.S. 1670
CAROLUS DOLCIUS FLOR.TIN"
Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 1271

Disposto in posa eretta con lo sguardo rivolto empaticamente verso ideali interlocutori, il giovane eroe biblico, figlio di Jesse e successore di Saul sul trono di Israele, si qualifica come molti altri personaggi presenti nelle opere di Dolci, per un'attenzione particolarissima riservata alla cura descrittiva della figura e per la magnificenza quasi maniacale nella definizione dell'abbigliamento, costituito da una raffinatissima veste svasata a mezza ruota nella parte inferiore, bordata con un alto nastro di raso, sulla quale è annodata, intorno al girovita, una fusciacca bianca spiegazzata con morbide frange ondulate. Degni di estremo interesse descrittivo risultano, come nei migliori dipinti dell'artista, anche gli esclusivi accessori del vestiario, ovvero la borsa rettangolare in pelliccia maculata di gattopardo con una stretta tracolla di cuoio scuro e il copricapo, di gusto nordico ornato di pelliccia di martora o zibellino perfettamente *à la page* secondo la moda del pieno Seicento.
L'opera, come appare allo stato attuale delle conoscenze e in base agli studi critici contemporanei, risulta la prima realizzazione pittorica oggi nota dedicata dall'artista a questa composizione, oggetto di riflessioni e di variazioni più o meno significative nel corso di un decennio circa. Insieme a questa, datata 1670, e a un altro esemplare condotto in base a un'iscrizione vergata sul telaio tra il 1670 e il 1681, proveniente dalla collezione Rinuccini e oggi catalogato nel Museum of Fine Arts a Boston, sono note, al momento, altre due redazioni riferite all'artista, formulate con tagli leggermente diversi, collocabili anch'esse negli anni Settanta, conservate rispettivamente nella Pinacoteca Nazionale di Bologna e nel Museo Bardini a Firenze. Riferite impropriamente da Francesca Baldassari ai primi anni Quaranta del Seicento (BALDASSARI 1995, pp. 89-90, nn. 56-57) e poi spostate dalla stessa studiosa a circa trent'anni più tardi (BALDASSARI 2015, pp. 310-311), queste ultime opere si segnalano per inedite e originali variazioni, ben evidenti, oltre che nel formato del telaio, nella disposizione delle braccia di David, nella collocazione della testa recisa del gigante Golia e nell'assenza della spada. Tali varianti sono state imputate, sempre da Baldassari, a un accostamento a una composizione di Cesare Dandini, dedicata allo stesso tema iconografico, nota in più versioni (BALDASSARI 2015, p. 310; con bibl. preced.). Sebbene Dolci mostri spesso nelle sue opere dipendenze da Dandini, in questo caso il confronto, a un esame circostanziato, non appare molto convincente, per la mancanza di pertinenze compositive adeguate e per il diverso spirito interpretativo che anima le due effigi di David, una pervasa di accostante serenità e l'altra sprigionante malizioso languore. Un interessante disegno di Dolci (Bucarest, Accademia di Belle Arti, inv. 1137) relazionabile alle tele di Brera e di Boston, datato 1679 e reso noto da Christel Thiem (1977, pp. 408-409, fig. 308), è stato ritenuto erroneamente, ancora da Baldassari, uno studio preparatorio per la figura di David presente in entrambi i dipinti citati (BALDASSARI 1995, p. 127-128 e fig. 127a). Seppur risulti innegabile una relazione tra il disegno e le due tele, è da ricordare, comunque, che lo studio grafico porta la data 1679, ovvero nove anni dopo l'ultimazione del dipinto oggi a Brera.
Da un passo tratto dalla biografia dedicata all'artista da Filippo Baldinucci apprendiamo che Giovanni Finchio, ovvero, John Finch, dopo aver allogato a Dolci una *Salomè con la testa del Battista* affidò allo stesso pittore, "per accompagnatura [di questa], il David con la testa del gigante, ed una santa Maria Maddalena, che egli diede in dono alla regina [d'Inghilterra]" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 551-552). In base a tale informazione e grazie alla data 1670 presente sulla *Santa Maria Maddalena*, opera conservata tuttora insieme alla *Salomè* citata dal biografo nelle collezioni reali inglesi (per quest'ultima opera si veda cat. n. 52), sono state avanzate ipotesi convincenti, seppur al momento non verificabili in assenza di documentazioni sulla provenienza *ab antiquo* della tela, relative all'identificazione del *David* in esame con il dipinto commissionato da Finch come dono per Caterina di Braganza, consorte del re Carlo II d'Inghilterra. Seguendo ancora il passo di Baldinucci apprendiamo, ai fini della storia del dipinto braidense, che almeno in un'altra commissione Carlo Dolci aveva affiancato a una raffigurazione di David con la testa di Golia un dipinto con Salomè con la testa del Battista (letta erroneamente come Erodiade): opere, ispirate ai testi sacri, dove la presenza in entrambe di una testa recisa può alludere variamente, in chiave metaforica, al trionfo o alla sconfitta del Bene sul Male. Come ricorda Baldinucci, Carlo Dolci eseguì, in effetti, per il marchese Pier Francesco Rinuccini un *David*, identificabile grazie a un'iscrizione con il già citato quadro oggi a Boston, e una *Salomè*, anche in questo caso interpretata come Erodiade, al momento non identificata.
L'opera in esame, acquistata nel 1909 dalla Pinacoteca di Brera dal conte Ladislao Tyzskiewicz, presenta, come gran parte delle pitture dell'artista, caratteri di stile oscillanti tra contemporaneità e tradizione. Se echi rinascimentali si ravvisano nella sintassi descrittiva e nella bellezza della figura, evocante noti esemplari statuari come il celebre *David* di Andrea del Verrocchio nel Museo Nazionale del Bargello, la cura descrittiva del vestiario e la tipologia del volto dell'efebico eroe veterotestamentario trovano, invece, riscontri adeguati in vari pittori fiorentini del Seicento, a partire da Francesco Furini, autore dello splendido *David* conservato nelle raccolte della Banca Popolare di Vicenza (R. Maffeis, in *Palazzo degli Alberti* 2004, pp. 104-105; con bibliografia precedente), fino a giungere a Lorenzo Lippi, figura chiave della pittura purista toscana del pieno Seicento, spesso in stretta sintonia con linguaggio raffinatamente ascetico di Dolci. Tra le varie figure lippiane confrontabili con il protagonista del dipinto di Brera una delle più affini risulta, indubbiamente, quella di Giacobbe presente nel *Giacobbe e Rachele al pozzo* nella Galleria Palatina a Firenze (fig. 55a), composizione degli anni Quaranta nota anche in altre redazioni autografe dell'artista (a tale riguardo si veda D'AFFLITTO 2002, pp. 224, 233, 235; con bibl. preced.). Perfettamente in linea con la figura di Dolci anche il Giacobbe di Lippi mostra, oltre ai comuni caratteri tipologici del volto e della chioma della figura, una cura analitica per l'abito e il cappello bordato

di pelliccia, abbastanza insolito, quest'ultimo, nel panorama della pittura toscana del tempo.
Grazie a un accurato intervento di restauro condotto in previsione di questa mostra da Lucia Biondi, l'opera ha riacquisito la sua bellezza originaria, evidente, soprattutto, nella gagliardia delle tinte dai lucidi ed esclusivi effetti di smalto e nella rimozione della ciocca di capelli posticcia posta sulla fronte di Golia, inserita, in epoca al momento non precisabile, per coprire il sasso conficcato nella testa del personaggio. In seguito al restauro è stato, inoltre, possibile leggere correttamente l'iscrizione presente nel dipinto, finora trascritta in parte in modo errato.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 551-552; MALGAGUZZI VALERI 1915, pp. 355-356; McCORQUODALE 1976, pp. 313-315; McCORQUODALE 1977, pp. 56-57; R. Contini, in *Pinacoteca di Brera* 1992, pp. 24-26, n. 6; BALDASSARI 1995, pp. 154-155, n. 127; BELLESI 2009, I, p. 135; BALDASSARI 2015, p. 264, n. 147.

Sandro Bellesi

Fig. 55a - Lorenzo Lippi, *Giacobbe e Rachele al pozzo* (part.), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

56.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

David con la testa di Golia

1681 circa

Matita nera e rossa su carta bianca (con acquerellature posteriori)
mm 222 x 162
Iscrizioni: sul cartellino incollato in basso al centro, in grafia settecentesca "CARLO DOLCI"
Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 707

Che si tratti o meno di una copia derivante da un perduto studio compositivo di Carlo Dolci per il *David con la testa di Golia* oggi al museo Bardini di Firenze (inv. n. 865; si veda in questo catalogo il saggio di G. Serafini), conforme a quanto sostenuto da Francesca Baldassari in ben due occasioni (1995, p. 90; 2015, p. 310), è un interrogativo a cui finalmente verrà data una risposta nella presente rassegna dedicata all'artista grazie all'esame *de visu* di questo discusso disegno a matita nera e rossa, noto finora solo attraverso un'immagine fotografica dei primi del Novecento. Ma per meglio affrontare la questione riguardo alla paternità del foglio in esame, conviene procedere con ordine.
Nel 1907 lo storico d'arte romano Arduino Colasanti (1877-1935) annunciò dalle pagine di "Bollettino d'arte" l'avvenuto deposito presso la Pinacoteca di Brera di un disegno autografo di Carlo Dolci raffigurante *David con la testa di Golia* – ovvero l'esemplare qui presentato – da parte dello studioso e già stretto collaboratore di Giovanni Morelli Gustavo Frizzoni (1840-1919), che ne avrebbe formalizzata la donazione al museo milanese nel 1911 in aggiunta ad altri disegni di sua proprietà (cfr. M. Cresseri, in *Per Brera* 2004, p. 114). Nella medesima circostanza Colasanti propose di considerare il suddetto disegno, "alquanto ripassato all'acquerello nella chioma della testa recisa di Golia (…), il primo pensiero che poi il Dolci, con qualche variante, espresse nel quadretto entrato recentemente nella galleria di Bologna" (COLASANTI 1907, pp. 23-24), con ciò riferendosi alla piccola tavola con *David e la testa di Golia* a mezza figura acquisita nel 1906 dalla locale Pinacoteca Nazionale (inv. n. 606) e oggi ritenuta da Baldassari il modello per il citato ottagono di ugual soggetto del museo Bardini (cfr. BALDASSARI 2015, pp. 310-311, nn. 180-181). Ma in realtà l'esemplare grafico già Frizzoni si ricollega proprio al dipinto Bardini che recenti indagini archivistiche effettuate nei libri contabili di pertinenza di Vittoria della Rovere consentono oggigiorno di riconoscere nel *David con la testa di Golia* su tela ottagonale eseguito per la granduchessa da Carlo Dolci nel 1681 dietro compenso di centocinquanta scudi (cfr. SPINELLI 2012a, pp. 186, 194, nota 63).
Nonostante il precario stato di conservazione e gli invasivi ripassi ad acquerello che molto interferiscono nella corretta valutazione del disegno di Brera, non penso davvero si tratti di una copia e per giunta derivata non dal dipinto, come di norma avviene, ma da un presunto originale grafico andato disperso, secondo quanto dichiarato da Francesca Baldassari. La quale in tal caso si è forse basata sul confronto stilistico con *Studio per la figura di David* dell'Accademia Rumena di Bucarest (inv. n. B1137) certamente riutilizzato da Dolci per il *David con la testa di Golia* già Rinuccini datato 1680 (Boston, Museum of Fine Arts, inv. n. 1986.3).
Tornando al disegno esposto, le differenze che a ben guardare emergono dal confronto con l'ottagono Bardini, riscontrabili nella foggia del cappello di David, nell'andamento del colletto e nella spalla sinistra leggermente rialzata nel passaggio alla pittura, ne attestano non solo la funzione preparatoria e la piena autografia ma pure una datazione intorno al 1681 che lo proclama a tutti gli effetti il disegno più tardo fra quelli noti di Carlo Dolci. Conferme in tal senso provengono anche dai dati di stile, tipici dell'ultima fase del pittore contraddistinta, a partire dalla prima metà degli anni Settanta, da un segno grafico sottile e insistito, direi calligrafico, che trova un esempio eloquente nello *Studio di angelo* a matita rossa e nera degli Uffizi (inv. n. 2526 S) preparatorio per l'*Angelo custode* oggi al Museo di Prato, congedato da Dolci nel 1675 (cat. nn. 90 e 91).

Bibliografia: COLASANTI 1907, pp. 23-24 (originale di Carlo Dolci); BALDASSARI 1995, p. 90 (copia da Carlo Dolci); M. Cresseri, in *Per Brera* 2004, p. 114 (attribuito a Carlo Dolci): BALDASSARI 2015, p. 310 (copia da Carlo Dolci).

Maria Cecilia Fabbri

57.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
San Giovanni Evangelista
1671

Olio su tela ottagonale
cm 95,5 x 79,7
Iscrizione: a tergo, sul montante sinistro della cornice "A[NN]O S[ALU]TIS / 1671 / GIORNI AVANTI E DOPPO PENTECOSTE SANTISSIMA DELINEAVO. / AVANTI E DOPPO LA SOLENNITÀ DEL SANTISS[IM]O / DIPINGEVO PER IL SERENISSIMO GRANDUCA DI TOSCANA. / IO CARLO DOLCI"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 217

La sua presenza in mostra e il necessario intervento di restauro effettuato per l'occasione offrono la rara opportunità di esaminare da vicino e in condizioni di ritrovata leggibilità questo ottagono con *San Giovanni Evangelista* a mezza figura, firmato e datato da Carlo Dolci nel 1671 ed esposto nella sala dell'Iliade della Palatina a un'altezza da terra che non ne consente un'adeguata valutazione. Ma a rigor di logica e nell'ipotetica eventualità di poter intervenire sullo storicizzato assetto della galleria si sarebbe tentati di trasferirne la collocazione nella sala di Apollo, al fine di ricongiungerlo al dipinto ottagonale di norma indicato come suo *pendant* naturale: quel *San Casimiro di Polonia*, parimenti commissionato dal granduca Cosimo III de' Medici – e reduce or ora da una mostra al museo degli Argenti (cfr. S. Bellesi, in *Sacri Splendori* 2014, p. 272, n. 77) – che da oltre centocinquant'anni si accompagna a un altro *San Giovanni Evangelista* di Carlo Dolci, pressoché identico e di poco posteriore al primo, caratterizzato da un più robusto cromatismo.
La coesistenza in un medesimo contesto museale di due tele di ugual soggetto di mano di Carlo Dolci, sovrapponibili per disegno formato e dimensioni e per giunta inversamente posizionate all'interno del tracciato espositivo, ha talvolta ingenerato dubbi e comprensibili fraintendimenti, specie a livello multimediale, nonostante che la direzione della Palatina non abbia mai mancato di operare, anche di recente, una chiara distinzione fra i due esemplari, scindendo nettamente il prototipo cosimiano, corredato d'iscrizione autografa sul retro e inventariato con il numero 217 (ossia l'opera presentata in questa sede), dalla seconda redazione, pur di ottima qualità, contrassegnata invece dal numero 397 (cfr. *Palazzo Pitti* 1988, pp. 17, 41; CHIARINI, PADOVANI 1999, pp. 33, 101, nn. 6 e 29; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, pp. 143, 148, nn. 218 e 228). A confondere le idee molto hanno contribuito, a onor del vero, le due monografie dedicate a Carlo Dolci con cadenza ventennale da Francesca Baldassari, la quale in entrambi in casi, dando a evidenza per scontato che il *San Giovanni Evangelista* visibile nella sala di Apollo di fianco al *San Casimiro* altro non fosse che il suo *pendant* originario, ha associato alla scheda relativa a quest'ultimo, correttamente catalogato con il n. 217, l'immagine della replica autografa (cfr. BALDASSARI 1995, pp. 155-156, nn. 128 e 129; BALDASSARI 2015, pp. 266-267, nn. 149 e 150). Nel tentativo di dissipare ogni dubbio e fare chiarezza una volta per tutte su quest'annosa questione sarà dunque opportuno ripercorrere *in progress* i vari passaggi compiuti all'interno di Palazzo Pitti dagli ottagoni medicei, cercando di capire a quando risalga il loro forzato 'divorzio' – e la conseguente sistemazione in 'camere separate' – come pure le ragioni, ammesso che ve ne siano, che dovettero sottostare alla mancata ricomposizione della coppia.
A conferma di quanto dichiarato dallo stesso Dolci nell'iscrizione apposta a tergo del dipinto, Filippo Baldinucci, biografo e amico personale del pittore, rilasciò la seguente testimonianza: "Venuto poi l'anno 1670, per ordine dello stesso Serenissimo [Cosimo III de' Medici], ebbe a fare altri due simili quadri di San Giovanni Evangelista, e di San Casimiro Re di Pollonia" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 352). Portati a compimento nel 1671 – data tracciata dietro la tela in esame – ai citati *pendant* venne assegnata stabile dimora nella camera da letto del granduca, dove entrambi risultano puntualmente descritti a partire dall'inventario di Palazzo Pitti redatto nel 1688: "Un simile ottangolo alto br[accia] 1 s[oldi]. 12, largo br[accia] 1 1/3 dipintovi S. Casimiro re di Polonia, che posa la mano sinistra sopra d'un tavolino coperto di drappo rosso, sopravi un giglio, e berretta reale, di mano di Carlo Dolci, con adornamento scorniciato liscio tutto dorato (…) Un quadro in tela ottangolo, alto br[accia] 1 s[oldi] 12, largo br[accia] 1 1/3 dipintovi S. Giovanni Evangelista che guarda verso il cielo, con penna nella mano destra, e libro aperto nella sinistra, di mano di Carlo Dolci, con adornamento liscio scorniciato e tutto dorato" (cfr. ASFi, GM, 932, *Inventario di Palazzo Pitti*, 1688, cc. 78v-79r; cfr. CONTI 1984, p. 69 e nota 17).
Situati ancora nella camera da letto di Cosimo III de' Medici nell'inventario di Palazzo Pitti stilato nel 1723 (ASFi, GM, 1304 ter, *Inventario dei quadri di Palazzo Pitti*, 1723, cc. 36v-37r; cfr. CONTI 1984, p. 85) e non soggetti a particolari spostamenti, alla stregua di tutto il patrimonio artistico della reggia, nel corso del quarantennio che precedette l'insediamento in Toscana del granduca Pietro Leopoldo di Lorena (1765), i due ottagoni ricompaiono menzionati a nome di Carlo Dolci nella *Descrizione dell'I. e R. Palazzo Pitti di Firenze*, prima guida a stampa della nascente Galleria Palatina edita nel 1819 dal letterato ed erudito volterrano Francesco Inghirami (1772-1846). Ed è nell'ambito di questo embrionale allestimento delle cinque sale dei Pianeti e delle stanze limitrofe che di fatto si verificò la drastica separazione dei due ottagoni cosimiani: nella sala di Giove riapparve il presente *San Giovanni Evangelista*, mentre la tela con *San Casimiro*, ribattezzato per l'occasione "S. Lodovico Re di Francia", trovò posto insieme ai *pendant* con *San Carlo Borromeo* e *San Nicola da Tolentino,* anch'essi di Dolci, nella saletta dell'Educazione di Giove affrescata da Luigi Catani (INGHIRAMI 1819, pp. 31, 38). Ma con la seconda edizione della guida di Inghirami, data alle stampe nel 1828 sotto la supervisione del neodirettore degli Uffizi Antonio Ramirez di Montalvo, se da un lato si registra il definitivo trasferimento del nostro *San Giovanni Evangelista* nella rinnovata sala dell'Iliade e il permanere nella saletta adiacente del *San Casimiro,* confuso ancora una volta con "San Luigi Re di Francia" (cfr. INGHIRAMI 1828, pp. 45, 50), emerge dall'altro una notizia davvero degna di nota. Nella vicina sala di Ulisse, che l'erudito volterrano aveva tralasciato di descrivere nel testo precedente per il mancato accertamento dell'autografia dei dipinti ivi conservati, fra cui "varie opere di Carlin Dolci" (cfr. INGHIRAMI 1819, p. 40), risultano ora visibili a nome del pittore un secondo "S. Giovanni" – da riconoscersi nel citato esemplare catalogato alla Palatina con il n. 397 – e, dettaglio non certo irrilevante, un altro "S. Luigi", alias *San Casimiro* (cfr. INGHIRAMI 1828, pp. 51-52), che non può però essere identificato con la seconda redazione autografa del tema, oggi al museo Pushkin a San Pietroburgo, attestata in Russia fin dal 1810 (inv. n. 3831; cfr. MARKOVA 2002, p. 132, n. 107; BALDASSARI 2015, pp. 270-271, n. 152). Esposta dunque nella sala di Ulisse almeno dagli inizi dell'Ottocento, questa ulteriore effigie del santo polacco dovette abbandonare Palazzo Pitti prima del 1834, non risultando menzionata nella terza edizione della guida di Francesco Inghirami, edita in quell'anno, che documenta l'assetto ormai ufficiale della quadreria granducale, aperta al pubblico, e un'ulteriore ripartizione dei tre ottagoni di Carlo Dolci all'interno della galleria: il dipinto in esame stabile nella sala dell'Iliade, mentre gli altri due, disposti a *pendant,* figurano invece nella sala della Giustizia appena decorata da Antonio Fedi (INGHIRAMI 1834, pp. 40, 56-57). A questo punto sorge spontanea la domanda: perché mai Inghirami e Ramirez di Montalvo, pur disponendo

Fig. 57a - Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, *Studio per san Giovanni Evangelista*, collezione privata

Fig. 57b - Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, *Studio per san Casimiro di Polonia,* collezione privata

delle necessarie competenze, non approfittarono dell'occasione per ricomporre l'originale coppia cosimiana, preferendo abbinare al *San Casimiro* la replica anziché il prototipo del *San Giovanni Evangelista*? D'altronde pare impossibile che, nel trasporto dei dipinti da una stanza all'altra, i due letterati non si fossero accorti dell'iscrizione autografa di Dolci associata al presente esemplare che ne certificava già allora la prestigiosa commissione medicea tramandata dal referto baldinucciano. Domanda che rimane al momento senza risposta. Per motivi altrettanto misteriosi tale arbitrario accostamento si è protratto anche dopo la notifica alle stampe della citata scritta autografa dell'artista (GIGLIOLI 1909, p. 153) e la definitiva sistemazione nella sala di Apollo della neo-coppia di ottagoni inventariati dal 1912 con i numeri 392 (*San Casimiro*) e 397 (*San Giovanni Evangelista*) (PIERACCINI 1913, pp. 84, 86).

"Rapito in estasi nel giorno del Signore, udii dietro di me una voce possente, come di tromba, che diceva: 'Ciò che vedrai, scrivilo in un libro e invialo alle sette Chiese: a Efeso, a Smirne, a Pergamo, a Tiatira, a Sardi, a Filadelfia e a Laodicea'. Mi voltai per vedere chi fosse quello che mi parlava" (Giovanni, Apocalisse, 1,10-12). Vista in rapporto con i passi introduttivi dell'*Apocalisse* cui fa palese riferimento, denota ancor più la freschezza e la vivacità di un'istantanea fotografica quest'immagine dell'Evangelista Giovanni accompagnato dall'immancabile aquila. Il quale, bruscamente interrotto nell'atto di scrivere, viene colto nel preciso istante in cui solleva lo sguardo dal libro in direzione della voce di Dio che, imprevista, rimbomba sopra di lui e lo eleggerà a suo tramite per diffondere al Mondo la Verità Rivelata. In linea con lo stile pittorico e l'abituale *modus operandi* di Carlo Dolci appare in questa tela la lucida messa a fuoco dei dettagli, apprezzabile in maggior misura nelle parti investite dal raggio divino ed emergenti dall'oscurità del fondo, quali il volto giovanile del santo, incorniciato da morbide ciocche di capelli ricadenti sulle spalle, il ridondante manto rosso che l'avvolge e la mano destra, munita di penna, sospesa sul libro aperto che si farà portatore del Verbo profetico. Ma l'insito dinamismo che anima il presente *San Giovanni Evangelista* – che repentino si pone lungo la diagonale – e ne esprime l'istantanea reazione emotiva all'improvviso contatto con Dio; come pure la teatrale regia delle luci, sapientemente orientate a commento della scena, costituiscono ulteriori aspetti, esulanti dalla sfera propriamente stilistica e in sintonia con le coeve aperture barocche del Volterrano, che di fatto rendono l'opera un *unicum* nel catalogo dei dipinti di Carlo Dolci, nonché il punto di arrivo nella sua ossessiva applicazione sul tema dell'Evangelista Giovanni in preda a *furor* divino. Tale impennata a livello espressivo, di fatto inusitata per Dolci e in palese contrasto con la sua usuale compostezza di eloquio, di regola privo di acuti, deve aver generato imbarazzo attorno a quest'opera, all'apparenza inspiegabile, giacché nessun studioso, tanto meno Francesca Baldassari, le ha mai dedicato un commento che andasse oltre la lettura iconografica e le vicende legate alla committenza.

A sciogliere il dilemma sull'improvvisa metamorfosi *una tantum* di Carlo Dolci interviene ora una coppia di inediti disegni di Baldassarre Franceschini detto il Volterrano eseguiti a matita nera, acquerello grigio e rialzi di biacca su carta preparata rosa, segnalatimi alcuni anni fa dall'antiquario milanese Enrico Cortona e oggi in collezione privata (figg. 57a e 57b). Si tratta di due studi

Fig. 57c- Carlo Dolci, *Studio per san Giovanni Evangelista,* Princeton, University Art Museum

compositivi – il cui grado di finitezza porterebbe a ritenere dei modellini – che ripropongono rispettivamente, entro formato ottagonale, le tele dolciane con *San Giovanni Evangelista* e *San Casimiro di Polonia* di Palazzo Pitti. Che non siano *d'après* lo suggeriscono sia la *verve* e l'immediatezza del tratto grafico, distante dalla pedanteria tipica delle copie e peculiare dello stile tardo del pittore, sia le sostanziali differenze rispetto alle tele di Dolci rilevabili nelle fisionomie e nelle pose di entrambi i santi, come pure nel disporsi dei panneggi e nell'assenza del giglio associato al *San Casimiro.* Inoltre il foglio di Franceschini conservato al British Museum (inv. n. 1969.0920.20), che visualizza l'iter progettuale relativo alla figura dell'Evangelista in tre diverse soluzioni schizzate a matita nera con ripassi a penna – di cui quella a destra trasposta nel modellino – attesta senz'ombra di dubbio, a conferma di quanto da me sostenuto in passato, che fu il Volterrano a sviluppare l'idea compositiva adottata da Dolci nei *pendant* cosimiani (cfr. M. C. Fabbri, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 345). Appare del resto verosimile, e non in contraddizione con l'indole di Dolci, che il timore di non risultare all'altezza del prestigioso incarico conferitogli dal granduca Cosimo III – sintomo forse della patologia depressiva conclamatasi di lì a qualche anno – potesse aver spinto il pittore a far ricorso alla fertile inventiva di Baldassarre Franceschini, con il quale aveva collaborato a stretto contatto nel 1670 al servizio del cardinal Leopoldo de' Medici (cfr. *Collezionismo mediceo* 2011, p. 45, nota 101).

Sarebbe un errore pensare che Carlo Dolci avesse aderito passivamente ai modelli compositivi ideati apposta per lui dal Volterrano; se ne servì piuttosto come basi di partenza da cui muovere in vista di un risultato finale che meglio rispecchiasse i propri caratteri individuali e il suo personale modo d'intendere la pittura. Testimone di questo processo di elaborazione preliminare alla messa in opera di entrambi gli ottagoni è il disegno preparatorio a matita nera e rossa conservato presso l'University Art Museum di Princeton (inv. n. x1948-1283; fig. 57c), già ricollegato al presente *San Giovanni Evangelista* da Charles McCorquodale nel 1979 (nota su cartone di montaggio; cfr. L. M. Giles, in *Italian Master Drawings* 2014, pp. 174-176, n. 72). Conforme a quanto poi dichiarato a tergo del dipinto, mediante questo bellissimo studio dal modello nudo, che fedelmente si attiene alla posa fissata dal Volterrano, Carlo Dolci 'delineò' di nuovo e fece sua la figura dell'Evangelista, conferendogli una fisionomia più caratterizzata e una maggiore intensità di sguardo al fine di renderlo a tutti gli effetti una propria 'creatura'. E in modo analogo dovette procedere riguardo al *San Casimiro di Polonia*.

Del grande apprezzamento riscosso dai due ottagoni di Dolci presso il loro committente Cosimo III de' Medici rende testimonianza nel 1684, ancora vivente il pittore, il documentato trasferimento nella villa medicea della Petraia delle rispettive copie di ugual formato e dimensioni "di mano d'un Allievo di Carlin Dolci", puntualmente descritte in tale occasione dal guardarobiere granducale Niccolò Bernardi (cfr. ASFi, GM, 871, *Quaderno di cassa segnato C,* 1679-1695, cc. 166v e 189r; su gentile segnalazione di Lisa Goldenberg). Una di queste copie medicee potrebbe riconoscersi nel *San Giovanni Evangelista* in ottagono transitato di recente sul mercato newyorkese come autografo di Carlo Dolci, datato da Francesca Baldassari intorno al 1675 (cfr. *Sotheby's* 2014,; BALDASSARI 2015, p. 267), ma in realtà di qualità inferiore rispetto all'esemplare cosimiano e perciò da ritenersi un buon prodotto della bottega.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 352; *Serie degli uomini i più illustri* 1769-1775, XI (1775), p. 35; INGHIRAMI 1819, p. 31; INGHIRAMI 1828, p. 45; INGHIRAMI 1834, p. 40; P. Tanzini, in *L'Imperiale e Reale Galleria* 1837-1842, I (1837), p. 86; FANTOZZI 1842, p. 639; CHIAVACCI 1859, p. 106; CHIAVACCI 1893, p. 105; GIGLIOLI 1909, p. 153; BUSSE 1913a, p. 386; PIERACCINI 1913, p. 14; JAHN RUSCONI 1937, p. 107; FRANCINI CIARANFI 1956, p. 81; *La Galleria Palatina* 1966, p. 15; CANTELLI 1983, p. 69; CONTI 1984, p. 69 e nota 17; *Palazzo Pitti* 1988, p. 41; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 422; BALDASSARI 1995, p. 155, n. 128; CHIARINI, PADOVANI 1999, pp. 33, 101, n. 29; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 143, n. 218; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, I, p. 89; S. Bellesi, in *Sacri Splendori* 2014, p. 272; DEL BRAVO 2014, p. 200; L. M. Giles, in *Italian Master Drawings* 2014, pp. 174-176, fig. 72.1; BALDASSARI 2015, pp. 266-267, n. 149.

Maria Cecilia Fabbri

58.

Baldassarre Franceschini detto il Volterrano

(Volterra, 1611 - Firenze, 1690)

Santa Vittoria

1675

Olio su tela
cm 96,8 x 80
Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto,
depositi delle Gallerie Fiorentine,
inv. 1890, n. 7213

Giusta e appropriata si rivela la decisione di esporre a questa rassegna dedicata a Carlo Dolci anche una tela di Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano. Non una tela qualunque, chiamata solo a rappresentare l'artista nel suo ruolo di principale comprimario attivo a Firenze nel corso del Seicento; bensì quella che, frutto di una meditata selezione operata a monte dai curatori, potesse costituire un valore aggiunto per la mostra sotto il profilo scientifico e iconografico, di fatto rispecchiando più di qualsiasi altra gli elementi di coesione e reciproca influenza fra due pittori apparentemente agli antipodi per raggio d'interessi, estro creativo, modi e tempi di esecuzione.
L'identità della martire effigiata e la comune committenza di Vittoria della Rovere, devota alla sua Santa eponima nonché mecenate e appassionata collezionista di entrambi gli artisti, fanno sì che l'inserimento di questa *Santa Vittoria* del Volterrano all'interno del circuito espositivo valga a evocare un quadro di ugual soggetto di mano di Carlo Dolci già nella villa del Poggio Imperiale e certo risalente nell'esecuzione a dopo il 1667, anno che segnò l'inizio dei suoi rapporti con la Granduchessa proprietaria dell'immobile (cfr. SPINELLI 2012a, p. 185). Di questa perduta immagine della Santa paleocristiana, cui fa cenno Filippo Baldinucci di seguito alla coppia di ottagoni con *San Giovanni Evangelista* (cat. n. 57) e *San Casimiro di Polonia* a Palazzo Pitti e alla *Santa Cecilia* oggi a Dresda, tutti e tre commissionati a Dolci nel 1670 dal neogranduca Cosimo III de' Medici (cfr. BALDINUCCI, 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 352), fornisce una puntuale descrizione l'inventario di Poggio Imperiale redatto nel 1691: "Un quadro in tela alto braccia 1 soldi 2, largo ⅙ dipintovi di mano di Carlin Dolci Santa Vittoria figura fin a mezzo in atto di mirare il cielo, vestita di rosso turchino e vinato, con panno cangio attorno alle spalle, con corona nella mano sinistra, gioiello in petto e un raggio che li scaturisce da detto petto, un giglio e una testa d'angelo appresso. Con adornamento tutto intagliato, traforato e dorato alto braccia 1 e ⅔, largo braccia 1 e ⅔" (ASFi, GM, 992, c. 94r, n. 609; cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189, 198, nota 132; BALDASSARI 2015, p. 340 con gravi errori di trascrizione). L'immagine della martire romana che viene inevitabilmente a ricomporsi nella nostra mente alla lettura della citata registrazione inventariale – riformulata pressoché alla lettera nel successivo elenco degli arredi in villa stilato alla morte della Granduchessa nel 1695 (ASFi, GM, 1088, c. 251, n. 609; cfr. SPINELLI 2012a, p. 198, nota 132) – porta a credere che Carlo Dolci non avesse affatto aderito al modello compositivo, certamente a lui noto, inaugurato da Mario Balassi nell'ornatissimo *Ritratto di Vittoria della Rovere come Santa Vittoria*, firmato e datato nel 1661 (già Parigi, Galerie Canesso; cfr. BELLESI 2009, I, p. 74; II, p. 23, fig. 34), e replicato in formato ovale nell'esemplare autografo pubblicato anni fa da Mina Gregori (2001b, pp. 158, 160, fig. 10). E forse prendendone in prestito giusto la visione frontale della figura, Dolci dovette indulgere come d'abitudine nella lenticolare riproduzione delle vesti, della corona, del giglio e del gioiello memorizzati dall'inventario, cercando di infondere un più intenso afflato emotivo alla martire paleocristiana, colta "in atto di mirare il cielo". Un'eco della perduta *Santa Vittoria* di Carlo Dolci si può intravedere con ogni probabilità in un dipinto, parimenti commissionato da Vittoria della Rovere per la villa del Poggio Imperiale, eseguito nel 1689 dall'allievo Onorio Marinari in collaborazione con lo specialista di nature morte Andrea Scacciati. Si tratta della *Ghirlanda di fiori con santa Vittoria* (fig. 58a) – identificata come tale da Sandro Bellesi (2012, pp. 183-184, n. 99) – oggi esposta insieme al *pendant* con *Sant'Agata* nel Museo della Natura Morta a Poggio a Caiano (inv. Poggio Imperiale 1860, nn. 255 e 257; cfr. BENASSAI 2011, pp. 148-149, nn. 76-77; BELLESI 2012, pp. 183-184, nn. 99-100 con bibl. precedente): la rappresentazione a mezza figura, l'espressione estatica del volto e le mani portate al petto a richiamare l'attenzione sulla ferita al cuore per affondo di spada che di fatto provocò la morte di santa Vittoria, sono elementi che, pur non combaciando in tutto e per tutto alla citata descrizione inventariale, non inficiano l'ipotesi che in tale occasione Marinari si fosse in qualche misura ispirato al precedente del maestro, allora visibile nella raccolta roveresca di Poggio Imperiale.
Al pari del coevo *San Simeone* commissionato dal cardinal Leopoldo de' Medici per inviarlo in dono nel 1675 al cardinale Carlo Francesco Pio di Savoia a Roma – tela recentemente identificata dalla scrivente nella locale Pinacoteca Capitolina (inv. PC 209; cfr. M. C. Fabbri, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 290-292, n. 102), questa *Santa Vittoria* a mezza figura, ritratta di profilo con lo sguardo perso nella contemplazione del Divino, la mano destra che accenna al rivolo di sangue sotto al seno sinistro e l'altra esibente in primo piano la palma del martirio, denota uno spiccato interesse del Volterrano maturo per la pittura di Carlo Dolci perdurante almeno dal 1670-1671, anni a cui risalgono le prime documentate collaborazioni fra i due artisti (cfr. cat. n. 57). Interesse non certo rilevabile sul fronte dello stile, qui caratterizzato da una condotta pittorica a pennellate fluide e riassuntive, tipiche della fase tarda dell'artista, quanto piuttosto nel convinto ricorso alla poetica degli 'affetti' e a toni decisamente devoti, atti a esprimere l'eroica accettazione del martirio vissuto dalla santa in prima persona.

Fig. 58a - Onorio Marinari - Andrea Scacciati, *Ghirlanda di fiori con santa Vittoria,* Poggio a Caiano (Prato), Museo della Natura Morta

Ordinato da Vittoria della Rovere nel 1675 per la sua residenza al Poggio Imperiale, ove risulta censito negli inventari del 1691 e nel 1695 (ASFi, GM, 992, *Inventario di mobili e robe diverse*, c. 95v., n. 633; ASFi, GM, 1088, , *Inventario di tutti i Mobili e robe diverse*, c. 254, n. 633; cfr. GRASSI 2011b, pp. 23-24; SPINELLI 2012a, p. 191, note 16 e 17; A. Grassi, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 289-290, n. 101), il dipinto in esame segnò un capitolo non certo irrilevante nel corso del lungo sodalizio professionale che vide impegnato Baldassarre Franceschini per oltre un quarantennio al servizio della Granduchessa in qualità di frescante e pittore di quadri da stanza (si rinvia in proposito ai fondamentali saggi di SPINELLI 2006c, pp. 148-150; 2012, pp. 183-185); sodalizio che raggiunse uno dei suoi momenti più alti nella trionfale apoteosi della Sovrana, glorificata dal Volterrano nel 1658 al culmine del soffitto della sala delle Allegorie a Palazzo Pitti (cfr. FABBRI 2006, pp. 151-166; M. C. Fabbri, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 225-231, n. 65).

Bibliografia: GRASSI 2011a, pp. 106-107; GRASSI 2011b, pp. 22-23; SPINELLI 2012a, pp. 184, 191, note 14 e 16; A. Grassi, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 289-290, n. 101.

Maria Cecilia Fabbri

59.

a)
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Filippo Benizi in gloria
1671-1672

Matita nera e rossa su carta bianca
mm 400 x 284
Iscrizione: sul verso, a penna "CARLO DOLCI / 10.7 15.0"
Marchi di collezione: Georg Ernst Harzen (Lugt 1244)
Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichcabinett, inv. n. 21185

b)
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Adriaen Haelwegh
(Deventer, Olanda 1637 circa – Firenze, post 1696)

San Filippo Benizi in gloria
1672

Incisione
mm 240 x 160 (solo parte incisa)
Iscrizione: lungo il margine inferiore "RITRATTO DI S. FILIPPO BENIZI NOBIL FIORENTINO / PROPAGATORE DELL'ORDINE DE' SERVI DI MARIA VERGINE / CANONIZ[ZAT]O DALLA S[ANTI]TÀ DI N[OSTRO] S[ANTO] P[ADRE] CLEMENTE X, L'ANNO MDCLXXI. / CARLO DOLCI INVENT[OR]. ADRIANO HALLUECH SCULP[TOR]".
Dal volume di P. Bernardi, *Applausi di Firenze per la canonizzazione di S. Filippo Benizi propagatore dell'ordine de' Servi di Maria Vergine. Descritti da Fra' Prospero Bernardi Fiorentino Servita. Dedicati da' Padri della Nunziata al Serenissimo, e Reverendissimo Principe Leopoldo de' Medici Cardinal di Toscana*, In Firenze, Nella Stamperia della Stella, M.DC.LXXII, tav. fuori testo.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 10. 2. 15

Analogamente allo *Studio per san Giovanni Evangelista* (cat. n. 16), anche questo splendido autografo di Carlo Dolci rientrò nel consistente gruppo di disegni che, confluito nel 1863 alla Hamburger Kunsthalle per lascito testamentario dell'intellettuale e collezionista tedesco Georg Ernst Harzen (1790-1863), andò a formare il primo importante nucleo del Kupferstichcabinett. Il frate a figura intera delineato a matita nera e rossa nel presente foglio, confuso al principio con un "San Francesco" (PAULI 1927, n. 21) e in seguito definito "Apostolo" a una mostra allestita nel museo amburghese (DEGENHART 1957, p. 25, n. 119), è stato correttamente identificato come *Beato Filippo Benizi in gloria* da Charles McCorquodale che vi riconobbe nel 1979 uno studio preparatorio per l'ottagono di ugual soggetto oggi a Brest (cat. n. 60; cfr. McCORQUODALE 1979, p. 145, note 10 e 11). In tale circostanza, oltre ad avallare l'ipotesi che il citato dipinto altro non fosse che la porzione centrale ritagliata del perduto stendardo *double face* dipinto da Carlo Dolci nel 1641 per la compagnia del beato Filippo Benizi (per la discussione cfr. cat. n. 60), lo studioso americano datò il disegno di Amburgo in quest'anno e gli ricollegò, quale diretto precedente grafico, lo studio a matita rossa già nella collezione di Otto Herrmann Claass (1849-1934) a Königsberg e transitato circa ottant'anni prima come 'Santo monaco' di Carlo Dolci sul mercato berlinese (*Katalog*, Amsler & Ruthardt, Berlin, 14-15 Mai 1901, n. 377; fig. 59d). Dal 1979 a oggi nulla è cambiato e i due predetti disegni vengono tuttora riconnessi con funzione preparatoria al *Beato Filippo Benizi in gloria* di Brest – ora datato al 1648-1649 (cfr. cat. n. 60) – non tenendo in alcun conto la loro palese inconciliabilità sul piano stilistico (cfr. KLEMM 2009, pp. 163-164, n. 202; BALDASSARI 2015, p. 137).
Il fatto che la posa a braccia aperte conferita al frate servita nel presente disegno – e nel suo omologo già in collezione Claass – discenda in linea retta dal dipinto francese e, prima ancora, dal perduto stendardo beniziano visualizzato dal modellino oggi alla Pierpont Morgan Library (cfr. *infra*, saggio Fabbri, fig. 21), non costituisce un motivo valido per dichiarare tutte e quattro le opere risalenti attorno al 1641, considerato che Carlo Dolci era solito replicare senza sostanziali modifiche le stesse composizioni anche a distanza di molti anni. A far testo sono soprattutto i dati di stile esibiti dal disegno esposto, ormai libero da ogni riferimento ai modi di Jacopo Vignali – che avrebbero dovuto evidenziarsi se davvero fosse stato eseguito all'alba del quinto decennio del Seicento – e contraddistinto da un segno grafico preciso e controllato lungo i contorni e da un fitto tratteggio parallelo a matita nera che, combinato al bianco della carta, varia d'intensità in rapporto all'incidenza della luce, determinando suggestivi effetti chiaroscurali nelle pieghe ricadenti della tonaca. Per confermarne una datazione ben più tarda di quella fin qui ipotizzata si rivela calzante il confronto con lo *Studio per san Giovanni Evangelista* della Princeton University, propedeutico per l'ottagono di ugual soggetto di Palazzo Pitti, datato a tergo da Carlo Dolci nel 1671 (cfr. cat. n. 57, fig. 57d).

Fig. 59c - Prospero Bernardi, *Applausi di Firenze per la canonizzazione di S. Filippo Benizi …* In Firenze, Nella Stamperia della Stella, M.DC. LXXII. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 10. 2. 15

Fig. 59d - Carlo Dolci, *Studio per san Filippo in gloria*, già Berlino, mercato antiquario

Quanto emerso dall'esame stilistico concorre ad avvalorare la diversa destinazione preparatoria suggerita in questa sede per il disegno amburghese e per lo studio correlato già in collezione Claass: a mio avviso entrambi vennero realizzati da Carlo Dolci in preparazione di un modello

Fig. 59a

definitivo poi tradotto in stampa dall'incisore olandese Adriaen Haelwegh nella tavola con *San Filippo Benizi in gloria* contenuta nel volume *Applausi di Firenze* del padre servita Prospero Bernardi, edito nel 1672 con dedica al cardinale Leopoldo de' Medici (fig. 59c). Resoconto dettagliato dei sontuosi festeggiamenti per la canonizzazione di San Filippo Benizi celebrati alla presenza della famiglia granducale e di tutta la nobiltà fiorentina nella basilica della Santissima Annunziata di Firenze nell'agosto del 1671, il libro costituì una delle iniziative editoriali più riuscite e onerose mai intraprese dai Servi di Maria, pur con il fondamentale contributo del cardinal Leopoldo che mise loro a disposizione lo Haelwegh, suo incisore di fiducia e autore della nota *Serie dei ritratti medicei*, per l'esecuzione delle cinque tavole fuori testo di corredo al volume, comprendenti pure un'effigie in ovale del porporato (cfr. BORRONI SALVADORI 1986, pp. 36, 103-104, nota 514. BARONI 2011, p. 51). Il confronto diretto fra l'immagine disegnata e la sua versione in stampa, reso possibile grazie all'esposizione in mostra dell'esemplare *Applausi di Firenze* prestato dalla Biblioteca Nazionale di Firenze (Magl. 10.2.15), non lascia adito a dubbi circa il loro stretto legame stilistico e iconografico ed evidenzia come Carlo Dolci, nel suo ruolo di *inventor*, avesse provveduto ad aggiungere ai piedi del santo, contornato da angiolini, alcuni degli attributi che gli sono di norma associati: il libro, la tiara e la croce astile papale, allusivi alla sua rinuncia al pontificato nel 1269 (su Filippo Benizi cfr. cat. n. 60).

Bibliografia: BERNARDI 1672, tav. fuori testo; *Ausstellung von Zeichnungen* 1920, p. 11, n. 40; PAULI 1927, n. 21 (come *San Francesco*); DEGENHART 1957, p. 25, n. 119; McCORQUODALE 1979, p. 145, note 10 e 11, fig. 7; DIAS 1985, p. 254, nota 11; BORRONI SALVADORI 1986, pp. 36, 103-104, nota 514; V. Durey Lavergne, in *Seicento. Le siècle du Caravage* 1988, p. 203, ill.; *Old Master Drawings* 1988, p. n.n., nota 3; BALDASSARI 1995, p. 68; KLEMM 2008, pp. 144-145, n. 65; KLEMM 2009, pp. 163-164, n. 202: BARONI 2011, p. 51; BALDASSARI 2015, p. 137.

Maria Cecilia Fabbri

Fig. 59b

60.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Beato Filippo Benizi in gloria
1648-1649 circa

Olio su tela ottagonale
cm 121,5 x 95
Brest, Musée des Beaux-Arts de Brest Métropole Océan, inv. n. 82.11.1

Il frate a tre quarti di figura che ascende in estasi alla gloria ultraterrena impersona Filippo Benizi (1233-1285), propagatore in Italia, Francia e Germania dell'ordine dei Servi di Maria fondato a Firenze nel 1233 da sette mercanti devoti alla Madonna, nonché primo esponente della religione mariana a venir innalzato agli onori degli altari per decreto di canonizzazione emanato nel 1671 da papa Clemente X Altieri. In basso a destra compaiono alcuni degli attributi che di norma gli vengono associati: il giglio bianco che spicca in primissimo piano contro il nero della tonaca del beato richiama la Vergine Maria, pura e senza peccato, di cui Benizi volle farsi 'servo'; più indietro invece, immersi in uno scenario boschivo ormai proiettato in lontananza – e certo evocante l'eremo servita di Monte Senario – si distinguono il pastorale, la mitria e la tiara papali allusivi alla sua rinuncia al pontificato nel 1269.
Le prime notizie note relative a questo ottagono risalgono rispettivamente al maggio e all'agosto del 1939 quando due organi di stampa dissimili per diffusione e paese di appartenenza, il bollettino parrocchiale "The Portsmouth Diocesan News" e il quotidiano ufficiale del Vaticano "L'Osservatore Romano" (ROSSI 1939), ne segnalarono a ruota la comparsa come autografo di Carlo Dolci nel sud dell'Inghilterra, nella cattedrale anglicana di Saint Thomas a Portsmouth, nello Hampshire, dove la tela era stata posta a decorazione del nuovo transetto appena edificato dall'architetto Sir Charles Nicholson (1867-1949) (cfr. PEVSNER, LLOYD 1967). Da entrambi gli articoli di giornale – citati immancabilmente nelle varie bibliografie a corredo dell'opera ma mai analizzati finora nei contenuti – si apprende che nel 1938 il dipinto era stato donato alla cattedrale britannica da un'anonima signora residente a Londra, la quale ne aveva certificata l'originaria provenienza fiorentina in quanto acquistato da suo nonno in Toscana attorno alla metà dell'Ottocento (cfr. anche DIAS 1985, pp. 252-255; una foto del dipinto quando ancora si trovava nella collezione inglese è stata pubblicata da MOSCO 2007, p. 35, fig. 5). Stando alle medesime fonti d'informazione, già a quella data si dava per scontato che il presente *Filippo Benizi in gloria* costituisse la parte centrale superstite, rifilata in formato ottagonale, di una delle due immagini del beato esibite dallo stendardo processionale *double-face* dipinto da Dolci nel 1641 per la compagnia laicale fiorentina intitolata a Filippo Benizi e in seguito, circa una quarantina di anni più tardi e stante il suo avanzato grado di usura, fatto ridurre dagli stessi membri del sodalizio "in forma di bel quadro: ed avendolo nobilmente ornato, gli diedero luogo sopra alla porta dello spogliatoio" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 349; cfr. SEBREGONDI 1991, pp. 144-147).
La certezza che nell'opera in esame sopravvivesse traccia del perduto 'segno' beniziano – le cui vicende risultavano peraltro note e ampiamente documentate fin dagli inizi del Novecento (CIONI 1910, pp. 143-151; BUSSE 1913a, p. 385) – non ha mai registrato cedimenti con il trascorrere del tempo e il progredire degli studi. Tale identificazione, esibita a garanzia del valore artistico dell'opera, rappresentò il punto di forza su cui fece leva il Capitolo della cattedrale di Portsmouth nella vendita del dipinto all'asta londinese Christie's che ne sancì il passaggio alla Heim Gallery nel 1976; venne riconfermata di slancio da Charles McCorquodale in due diverse circostanze (1976; 1979); accolta dal Musée des Beaux-Arts di Brest, acquirente della tela nel 1982 (cfr. *Principales acquisitions* 1983, p. 55); e infine ribadita senza margini d'incertezza in occasione di tutte e tre le mostre a cui l'ottagono è stato esposto, l'ultima delle quali recentissima (cfr. *The Baroque in Italy* 1978, n. 13; V. Durey Lavergne, in *Seicento. Le siècle du Caravage* 1988, n. 62; M. Allano, in *De Vèronèse à Casanova* 2013, pp. 100-101).
Ma con la ricomparsa nel 1988 sul mercato parigino, in collezione David Jones, del modellino ad acquerello e *gouache* preparatorio per la citata bandiera processionale (cfr. *Old Master Drawings* 1988; oggi New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1991.39; cfr. *infra* saggio Fabbri, fig. 21), palese è risultato il divario fra l'una e l'altra composizione, accomunate soltanto dalla posa ascensionale e a braccia aperte di Filippo Benizi che Dolci derivò non già dal declamante *San Vincenzo Ferrer* di fra' Bartolomeo (Firenze, Museo di San Marco), indicato ultimamente quale diretta fonte d'ispirazione (BALDASSARI 2015, pp. 40, 137), ma piuttosto dall'*Assunta* del maestro Jacopo Vignali nella sacrestia Medici della Santissima Annunziata di Firenze (1635) o, in alternativa, da un disperso *Beato Filippo Benizi in gloria,* sempre di Vignali, ricordato *ab antiquo* nella medesima basilica servita (cfr. *supra* saggio Fabbri). Divario talmente chiaro ed evidente, dicevo, che ai dubbi e alle perplessità iniziali (SEBREGONDI 1991, p. 147) ha fatto ben presto seguito un netto e deciso rifiuto della malintesa identificazione fra le due pitture (cfr. BALDASSARI 1995; BALDASSARI 2015). Che il 'segno' commissionato dalla confraternita beniziana e il dipinto in esame vadano in realtà considerate opere distinte e realizzate da Dolci in tempi e circostanze diversi è da ritenere, a mio parere, una tesi ragionevole e pienamente condivisibile. Ne è prova, come sottolinea Francesca Baldassari, l'ottimo stato di conservazione sfoggiato dalla tela di Brest che mal si concilia con il documentato degrado patito dallo stendardo; il quale – osservo io – venne trasformato in un "quadro", secondo quanto riportato da Filippo Baldinucci, e non in un ottagono. Corretto ed equilibrato appare inoltre, nella tela francese, il rapporto figura/spazio, da vedersi non certo come il frutto di un rimaneggiamento posteriore ma bensì di un'idea compositiva elaborata *ex novo*, appositamente concepita per armonizzarsi alla forma e alle dimensioni del supporto.
Nonostante i citati distinguo intervenuti nel frattempo, la sistemazione cronologica di norma riferita al *Beato Filippo Benizi in gloria* non ha mai registrato nel tempo sensibili oscillazioni e tuttora gravita attorno al 1641, anno a cui risale lo stendardo. Recentemente tanto Silvia Benassai (in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 63) che Baldassari (2015) ne hanno posta l'esecuzione in stretta contiguità con la *Madonna col Bambino* del Musée Fabre di Montpellier, datata 1642, per le evidenti tangenze nella resa pittorica del giglio bianco, peraltro riprodotto da Carlo Dolci con altrettanta lucidità e aderenza al vero anche nella

versione ottagonale del tema mariano seguita nel 1650 per Carlo di Ottavio Gerini e oggi a Monaco di Baviera (cfr. cat. n. 30). Una più attenta analisi dei dati di stile persuade tuttavia a riconsiderare la datazione fin qui assegnata al dipinto di Brest e a posticiparne la messa in opera ben oltre la metà del quinto decennio del Seicento. Si osserva in primo luogo che la scena nel suo complesso ripropone in controparte il medesimo schema compositivo, aperto lateralmente su un basso orizzonte paesistico, adottato da Dolci nell'ottagono di uguali dimensioni con *Sant'Antonio Abate*, firmato e datato 1645 (cat. n. 23). Ma rispetto a questo dipinto del Museo Nazionale di Lucca (e al suo *pendant* con *San Giovanni Battista*), nella tela esposta si respira un'aria nuova che, indice di un lento ma tangibile progresso stilistico del pittore, già prelude ai capolavori della maturità per competenza tecnica, lucidità di visione e intensa partecipazione emotiva all'episodio narrato. L'immagine gloriosa di Filippo Benizi si staglia perentoria contro l'azzurro del cielo, calata in un'atmosfera rarefatta e fuori dal tempo, a metà strada fra Terra e Paradiso, ove domina incontrastata la luce nella sua duplice natura: quella solare proveniente dall'alto e quella divina che, sfolgorante e soffusa, s'irradia in cerchi concentrici dalla bianca aureola del beato, cristallizzato nella posa e nell'espressione estatica del volto quasi fosse già l'emblema di sé stesso.
La cura lenticolare nella definizione dei dettagli, la tavolozza smaltata e i caratteri fisionomici assegnati a Filippo Benizi imparentano il presente ottagono con lo straordinario *Miracolo di San Nicola di Bari* in collezione privata londinese, di recente collocato in prossimità dell'*Adorazione dei Magi* Generotti, oggi alla National Gallery di Londra, firmata e datata da Dolci nel 1649 (cfr. BALDASSARI 2015, pp. 192-193, n. 90). Ma al di là dei confronti stilistici, ulteriori argomenti concorrono a circoscrivere con maggior esattezza la messa in opera del dipinto di Brest. All'indomani della proclamata beatificazione di Filippo Benizi nell'ottobre del 1645, i Servi di Maria della Santissima Annunziata si adoperarono affinché a Roma ne venisse avviato il processo di canonizzazione che poté dirsi ufficialmente inaugurato all'atto della formale richiesta, inoltrata al convento fiorentino il 7 maggio 1648, di tutte le carte relative al beato, "con ord[in]e di cavare alcuni libri, e scritture dalla Sindicheria" che ne comprovassero i miracoli attribuitigli in vita e *post mortem* (cfr. ASFi, CRSDGF, 119, 55, *Libro di Ricordanze segnato* E, 1640-1693, c. XXIV). L'esultanza popolare generata dalla clamorosa notizia e il simultaneo accrescersi della venerazione di Filippo Benizi, se da un lato giustificano l'aura di santità conferitagli anzitempo da Dolci nel presente ottagono, suggeriscono dall'altro di contenere l'esecuzione di quest'ultimo fra il 1648 e il 1649, in piena sintonia con i dati di stile e, più in generale, con il clima di fiduciosa aspettativa venutosi a creare fra i Servi di Maria e nella città di Firenze.
Non a caso un "Ottangolo in cui si vedeva dipinto il Ritratto di S. Filippo [Benizi] a più che mezza figura" viene ricordato poco oltre la metà del Seicento proprio alla Santissima Annunziata nell'annesso oratorio Pucci intitolato a San Sebastiano, appeso sopra la porticina laterale che lo collega al cosiddetto 'Chiostrino dei Voti' (cfr. BERNARDI 1672, p. 48). Alla scomparsa nel 1612 del cavaliere stefaniano Roberto di Pandolfo Pucci il patronato di detto oratorio, rinnovato internamente fin dal 1608 su disegno dell'architetto Giovanni Caccini, era passato alla sua seconda moglie Ottavia di Ludovico Capponi che ne aveva completata la decorazione incaricando nel 1651 Antonio Novelli di scolpire le statue in marmo del *Martirio* e della *Gloria*, destinate alle due nicchie del presbiterio (cfr. FABBRI 1992, pp. 114-117, 150-152). Considerato il suo attaccamento all'ordine servita e la profonda religiosità che ne contraddistinse l'esistenza, è verosimile che nel 1648 la vedova Pucci, rallegratasi al pari dei frati della prospettata elevazione a santo del beato Filippo Benizi, ne avesse commissionata l'immagine gloriosa a Carlo Dolci che su questo tema si era già cimentato con successo sette anni prima nello stendardo della compagnia beniziana. Se quanto fin qui ipotizzato rispondesse al vero, nel corso della prima metà dell'Ottocento l'ottagono potrebbe aver compiuto il tragitto fino in Inghilterra – dove le opere di Dolci hanno sempre goduto di grande apprezzamento – insieme al quattrocentesco *Martirio di San Sebastiano* su tavola di Antonio del Pollaiolo, già sull'altare dell'oratorio Pucci; il quale, inopinatamente rimosso dalla sua sede originaria intorno al 1830 e documentato dodici anni più tardi nel fiorentino palazzo di famiglia (cfr. FANTOZZI 1842, p. 382), era stato infine ceduto dal marchese Roberto Pucci di Barsento alla National Gallery di Londra nel 1857 (cfr. FABBRI 1992, p. 74, nota 8). E dal momento che il nostro *Beato Filippo Benizi in gloria* non figura fra le numerose tele di Dolci censite in Gran Bretagna da Gustav Friedrich Waagen fra il 1854 e il 1857, è possibile che il suo passaggio oltremanica e il conseguente ingresso nella citata raccolta privata londinese si siano verificati in quel medesimo 1857 o poco dopo. Quanto avvenuto in seguito, dalla donazione del dipinto alla cattedrale di Portsmouth in poi, è storia nota.
Per la diversa destinazione preparatoria da me assegnata allo studio per la figura di San Filippo Benizi conservato al Kunstferstichcabinett di Amburgo, fino ad oggi erroneamente ricollegato all'ottagono di Brest, rinvio alla corrispondente scheda in catalogo (cfr. cat. n. 59).

Bibliografia: BERNARDI 1672, p. 48; *The Portsmouth Diocesan News* 1939, pp. 37-38; ROSSI 1939, p. 3; PEVSNER, LLOYD 1967, p. 403; *Christie's* 1976; McCORQUODALE 1976, p. 320; DANIELS 1977, p. 9; *The Baroque in Italy* 1978, n. 13; McCORQUODALE 1979, p. 145 e note 10-11, fig. 6; CANTELLI 1983, p. 72; *Principales acquisitions* 1983, p. 55, fig. 4; DIAS 1985, pp. 251-255, fig. 1; *F.R.A.M. Musées classées et contrôlés* 1985, p. 88, n. 297; V. Durey Lavergne, in *Seicento. Le siècle du Caravage* 1988, pp. 202-203, n. 62; *Old Master Drawings* 1988, p. n.n., note 1 e 2; *Musées de France* 1988, p. 134; SEBREGONDI 1991, pp. 144-147, n. 17; BALDASSARI 1995, pp. 67-68, n. 33; MOSCO 2007, p. 35, fig. 5; BALDASSARI 2009, p. 332; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, I, p. 90; M. Allano, in *De Véronèse à Casanova* 2013, pp. 100-101; S. Benassai, in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 63; BALDASSARI 2015, pp. 40, 136-137, n. 44.

Maria Cecilia Fabbri

61.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Adorazione dei Magi

1681 circa

Olio su tela
cm 85 x 68,5
Stamford, The Burghley House Collection,
inv. B.H. 400

Nel 1670 John Cecil, quinto Conte di Exeter (1648-1700), sposò Anna Cavendish, figlia maggiore del terzo Duca di Devonshire, e nel 1679 partirono per l'Italia con John, il figlio di cinque anni. Questo fu il primo di una serie di viaggi in Italia – nel 1679-1681, 1683-1684, e 1699-1700 – durante i quali Cecil comprò quadri per Burghley House, la residenza che cominciò a ristrutturare subito dopo aver assunto il titolo nel 1678.
Durante il primo viaggio italiano furono accompagnati da Culpepper Tanner, uno *steward* che organizzò tutti gli aspetti pratici del viaggio, e visitarono Torino, Genova, Venezia, Lucca, Padova, Firenze e Roma. Una lettera dal Signor Tanner, scritta dopo avere lasciato il Conte ed essere tornato a Tours (in Francia), al Signor Mann, un agente o antiquario di stanza a Firenze, fornisce informazioni preziose per quanto riguarda i primi acquisti del Conte di quadri contemporanei di artisti fiorentini. La lettera, datata 17 agosto 1681, parla di un quadro di Livio Mehus e una *Adorazione dei Magi*: "Mr Laurenzini [probabilmente il cortigiano mediceo Lorenzini] told my Lord of a Coppie of the addoration done by Carlo Dulce which if itt Cannot be done by the time his Lordship desires may be done and Sentt after by some opportunity." Il quadro viene riferito come "copia", ma è sicuramente da intendere come "replica". La lettera sembra suggerire che nel 1681 Dolci fu commissionato a dipingere una variante di questa composizione appositamente per Cecil, e se il quadro non fosse terminato entro la partenza del Conte avrebbero potuto spedire il dipinto successivamente in Inghilterra. Dati i tempi stretti per la commissione, il suggerimento di Benassai (2011) che Dolci possa essere stato assistito dal suo allievo Onorio Marinari merita considerazione.
La composizione è in stretta relazione al quadro della National Gallery di Londra (fig. 61a); dipinto eseguito su commissione di Tommaso Generotti nel 1649 ma, come riferito da Baldinucci, entrato a fare parte della collezione di Girolamo d'Andrea Gerini (probabilmente nel 1673, quando il lignaggio Generotti si estinse). È dunque probabile che Cecil vide l'*Adorazione* londinese nella collezione Gerini e domandò al pittore una variante per Burghley House. Il fatto che il quadro di Cecil non includa un autoritratto del Dolci – al contrario del dipinto della National Gallery in cui il pittore si ritrae alla soglia della stalla – potrebbe dare supporto all'ipotesi di Benassai che il quadro non sia interamente autografo. L'Adorazione dei Magi è un soggetto al quale Dolci ritorna spesso: una composizione con notevoli varianti fu eseguita qualche anno prima, nel 1635 circa, per il cardinale Leopoldo de' Medici (ora a Blenheim Place, collezione del Duca di Marlborough), e una seconda versione di questa composizione (Glasgow, Art Gallery and Museum) è già ricordata in Gran Bretagna nel XIX secolo.

Fig. 61a - Carlo Dolci, *Adorazione dei Magi* (part.), Londra, National Gallery

Il quadro viene ricordato a Burghley House per la prima volta in un inventario inedito del 1688 a p. 30, come appeso nel "closet" della contessa Anna, insieme a cinque altri quadri attribuiti al Dolci: "My Ladyes Clossett… 6 pictures in Ebbony fframes…The adoration, a St Sebastian, a young Christ's head, St Johns head in a Charger, the flight into Egypt, ye Nativity in little_} by Carlo Dulci". L'*Adorazione* viene menzionata di nuovo, e descritta in maggior dettaglio, nell'inventario del 1738, dove appare nello stesso "closet" (rinominato "The Shell Closet" per via della collezione di conchiglie esotiche esposte nel gabinetto) insieme a tre altri quadri di Dolci; tra cui il capolavoro del *Cristo benedicente*: "The Shell Closet (…). The Wise Men's Offering; over the Stable the Star and Cherubims". Il gran numero di quadri attribuiti a Dolci – otto in totale, anche se solo la metà di questi sono oggi considerati autografi – testimonia l'entusiasmo e l'ammirazione che Cecil provò nei confronti di Carlo Dolci; cosa non insolita a Firenze ma comunque rara in Inghilterra ad una data così precoce.

Bibliografia: *Burghley* 1815, n. 456; BUCHANAN 1965, pp. 15-16, fig. 15; CANTELLI 1983, p. 72; RUSSELL 1985, p. 716; BALDASSARI 1995, p. 42, n. 11; *Italian Paintings from Burghley House* 1995, p. 31, fig. 2, e p. 68; BRIGSTOCKE 2004, p. 335; BALDASSARI 2009, p. 333; BELLESI 2009, I, p. 135; BENASSAI 2011, p. 60, fig. 47 (come Carlo Dolci con assistenza di Onorio Marinari); BALDASSARI 2015, p. 108, n. 24.

Letizia Treves

62.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Dio Padre

1667 circa

Olio su tela in ovale
cm 62,2 x 87,8
Firenze, collezione privata

La tela, che si propone come replica autografa del *Dio Padre* oggi conservato nella Cappella delle Reliquie dell'appartamento detto "del Volterrano" al piano nobile di Palazzo Pitti (su questo dipinto, cfr. BALDASSARI 2015, p. 248, n. 137, con bibl. preced.), mi è stata segnalata dall'amica Silvia Castelli e appartenne, con buona probabilità, a Ferdinando Chiari, noto tipografo e stampatore fiorentino, attivo tra il 1848 e il 1872 con sede in via Condotta, nei locali che, un tempo, erano stati in uso dell'editore Torrentino (cfr. *Editori italiani dell'Ottocento* 2004, I, p. 274).
Il Chiari, antenato degli attuali proprietari, acquistò nel 1839 una villa sulle colline di Firenze, presso La Querce (dove l'opera si conserva tutt'oggi), e con il suo testamento, rogato nel 1879, lasciò i propri beni alle nipoti, beni tra i quali, stando a un inventario ancora conservato in famiglia (*Inventario dei Mobili, Quadri, Argenti, Biancheria, letti […] esistenti nel quartiere di abitazione del fu Sig. Cavaliere Ferdinando Chiari*, 28 dicembre 1879), figurava, ubicato in una "Camera sulla corte", un "Quadro a olio con cornice dorata esprimente Gesù Nazareno", l'unico di questo genere della collezione, a evidenza equivocato nel soggetto vistane la giovane età e la dolce espressione, proprie dell'iconografia del Nazareno. Non si conoscono le vicende della tela anteriori a questa data.
Per il dipinto vale una cronologia prossima al 1667, la stessa che si rintraccia sul retro della versione oggi a Pitti (inv. 1890, n. 8688, fig. 62a), proveniente dall'altare maggiore della fiorentina Compagnia dello Scalzo (fondata già nel 1376), ricordata anche dal Baldinucci e dal Richa, arrivata alla Galleria dell'Accademia con la soppressione leopoldina di quel sodalizio e da qui, a metà Ottocento, trasferita in Galleria Palatina (cfr. BALDASSARI 1995, p. 145, n. 118).
L'opera in esame, in tutto simile al dipinto di Pitti, anche nelle misure, si caratterizza per la finezza di tocco con la quale è realizzata, riscontrabile nella manica destra (studiata ben tre volte dall'artista in un disegno preparatorio dell'intera composizione, conservato a Lille; *ivi*, p. 145, fig. 118a), e nel mantello azzurro dipinto con smaltino mescolato ad acqua, foderato di un marrone chiaro a creare un suggestivo contrasto cromatico e a dare una bella evidenza plastica all'Eterno, complice anche la luce che s'insinua, come scavando una pietra, tra le pieghe modellate con gran mestiere da Carlino. Particolare finezza esecutiva, tipica delle opere di Dolci databili a questo settimo decennio del Seicento, si rintraccia poi nella capigliatura e nella barba di Dio Padre (di tono biondo-ramato), con ricci che s'evidenziano di consistenza più risentita e lucida a fronte di parti maggiormente fuse e ammorbidite, rese tuttavia con un uso studiato e attento della materia pittorica. Questa si sostanzia invece più corposa nelle belle maniche del vestito, con quella di sinistra cangiante dal giallo all'arancio, contrapposta al mantello azzurro fermato da una semplice spilla arricchita da una pietra di taglio *cabochon* (sembrerebbe un opale) raggiata d'oro, rilevata da un sapiente colpo di luce che catalizza l'attenzione del riguardante.
La figura di Dio Padre, così abbigliata, grandeggia con la sua presenza monumentale sulla tela, appoggiata su una nube e stagliata contro un cielo azzurro solarizzato attorno alla testa, e ci osserva con benevolenza, con un'espressione dolce e compassionevole degli occhi le cui iridi scure sono tramate di polvere d'oro, quell'oro che sotto forma d'impercettibili raggi promana da questo sguardo tenero e amoroso verso l'osservatore.

Inedito

Riccardo Spinelli

Fig. 62a - Carlo Dolci, *Dio Padre*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

63.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ecce Homo

quarto decennio del XVII secolo

Olio su tela
cm 50 x 40
Firenze, Museo diocesano di Santo Stefano al Ponte

Fig. 63a - Carlo Dolci, *Ecce Homo*, Tarnòw, Muzeum Okręgowe

Il dipinto afferisce all'iconografia del cosiddetto "Ecce Homo": su un fondo scuro emerge il Cristo passionato, colto fin poco sotto le spalle, coronato di spine, con capelli e barba castani, il volto rigato dal sangue e dalle lacrime, lo sguardo rivolto allo spettatore, una corda al collo, sulle spalle una tunica rossa con risvolti azzurri aperta a mostrare i lividi delle percosse.
Allo stato attuale delle ricerche non si hanno informazioni circa la committenza dell'opera: essa proviene dalla piccola chiesa di Santa Maria a Pontanico, nella diocesi di Fiesole, forse dall'Oratorio della Santissima Concezione, che era dei domenicani di Santa Maria Novella (SANTONI 1847, p. 247), con i quali il Dolci aveva intensi rapporti, in quanto membro della Compagnia di San Benedetto Bianco, che aveva sede a fianco della loro basilica e che tra quei padri sceglieva i propri correttori.
Il dipinto è stato rinvenuto in cattivo stato di conservazione ed è quindi stato aggiunto al catalogo di Carlo Dolci solo nel 1994, quando fu compiuto l'intervento di restauro da parte di Donata Sernesi e Alessandra Poppo, per essere poi accolto nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte. Ignorato nel catalogo del pittore, edito l'anno successivo, esso fu pubblicato da Pacciani nel 1998 nel catalogo del museo (pp. 38-39), seppure con un'inspiegabile indicazione di provenienza dall'Oratorio fiorentino di San Tommaso d'Aquino. L'opera è collocabile nel quarto decennio, per due ragioni: stilistiche e documentarie. Stilisticamente, vi riconosciamo quelle morbidezze della pennellata, quelle ombre bagnate e quelle vaporosità di ascendenza correggesca, debitrici ancora del Vignali, unitamente, però, ad alcune fredde notazioni di verità naturale, che saranno proprie del Dolci più maturo, quali i nodi della corona di spine, le lacrime cristalline, i rivoli di sangue e gli ematomi sul petto. Inoltre, la versione stilisticamente più vicina a questa (figura e dimensioni sono pressoché sovrapponibili), e che crediamo di poco precedente, è datata a tergo al 1634-1635; essa fu pubblicata nel 2003 da Angela Soltys, che l'ha riscoperta in Polonia, nel museo della cittadina di Tarnòw (Muzeum Okręgowe w Tarnowie, inv. n. MT-A-M/240; fig. 63a).
Nel catalogo dolciano si trovano moltissimi esempi di questo soggetto, declinato in diverse varianti, ma è la versione polacca a suggerire come, per comprendere lo specifico significato di queste tele, si debba guardare alla cultura di quella Compagnia di San Benedetto Bianco già citata (si veda nel presente catalogo *Carlo Dolci e il sacro*), giacché a tergo si trova una dedica a "un / dei più / Ferventi" confratelli, tal Michele Lombardi, sarto (cfr. ASFi, Acquisti e doni 84, inserto 2, carte slegate: *Fratelli illustri*).
Queste immagini vanno considerate quali meditazioni spirituali dipinte, sul tema del Cristo prossimo alla croce: Domenico Gori, che della Compagnia fu rettore all'inizio del secolo, nei suoi *Esercizi Spirituali* (1617, pp. 25-27), chiariva come il significato della pittura sacra fosse di eccitare il senso dell'osservatore per aiutarlo a meditare: "La meditazione adunque, o vero orazione mentale, è una afettuosa considerazione delle cose sante, la qual promuove altrui a imitare le virtù di Christo, (…)"; dei gradi di cui essa si compone per il teologo domenicano, l'arte appartiene a quello detto della "rappresentazione". L'immaginazione del Dolci ha qui dato risalto a un particolare aspetto del soggetto: non solo la sofferenza del Cristo, quanto piuttosto il suo guardare verso l'orante con occhi di compassione, come a seguire un precetto di santa Teresa d'Avila, espresso in un testo edito a Firenze al principio del secolo, e forse noto a Dolci per tramite del suo amico e confessore Cesare Larioni, carmelitano riformato: "Quello che potete fare per aiuto di questo, è procurare d'haver un'immagine, e ritratto di questo Signore, (…), che egli vi dirà quello, che havete da dirli. Come parlate con altre persone (…): O miratelo legato alla colonna pieno di dolori, con tutte le sue carni stracciate per lo grand'amore, che vi porta (…). Mirerà egli voi con occhi bellissimi, pietosissimi, e pieni di lagrime, e si dimenticherà de' suoi dolori per consolar i vostri, e perché solamente andiate voi a consolarvi seco, e volgiate la testa a mirarlo" (TERESA D'AVILA 1605, pp. 75-77)
Il dipinto ha dunque un significato consolatorio (fu donato per un'occasione dolorosa?), nuovamente in ottemperanza al Gori, per il quale "l'orazione mentale ha proprio fine la beatitudine di questo mondo" (1617, p. 38).

Bibliografia: PACCIANI 1998, p. 39; SERAFINI 2014a, I, p. 72, II, tav. 15.

Giovanni Serafini

64.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Cristo incoronato di spine con corda al collo (‘*Ecce Homo*’)
1646

Olio su tela
cm 49,3 x 38,5

e Pittore fiorentino,
seconda metà del XVII secolo
Cartella con iscrizione

Olio e oro su tavola
cm 13 x 38,6
Iscrizioni: sul retro della tela, in corsivo “Discite à Me quia mitis Sum,/ et humilis corde, et invenieris requiem animabus vestris”, con al centro il monogramma “IHS”; sul telaio, sulla traversa inferiore, in corsivo “Io Carlo Dolci il 30 anno di mia età studiavo questa San.ta Immagine nel 1646”; sulla tavoletta posta sotto il dipinto: “ECCE HOMO”
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, depositi, inv. O.d.A. 1911, n. 485

La bella tela, oggi nei depositi della Galleria Palatina, firmata e datata 1646, fece parte della raccolta del cardinale Carlo de’ Medici, nel cui inventario, stilato nel 1666, è ricordata con precisione: “Uno quadro in tela, alto ⅚ largo braccia ⅔ [cm 48 x 39 circa], misura senza l’adornamento, entrovi la testa del Salvatore coronato di spine con canna in mano, dicesi mano di Carlo Dolci, con adornamento di albero intagliato e tutto dorato con rabeschi e granito la fascia, n. 1, scudi 40, GR” (cfr. *Collezionismo mediceo* 2005, III, p. 1129, n. 264).
Nel 1667, un anno dopo la morte del cardinale, la tela entra in Guardaroba Generale e nel 1673 viene consegnata al nuovo granduca Cosimo III (ASFi, GM 741, c. 378s) che la sistema nella propria camera da letto, ubicata in un quartiere di Pitti prossimo alla ‘stanza della Stufa’. In quest’ambiente, una vera e propria ‘galleria’ esemplificativa della pittura di Carlino – vi si vedevano altri undici dipinti riferiti all’artista (per le altre opere lì conservate, ora presenti in mostra, cfr. cat. n. 36) –, la tela, incorniciata semplicemente, veniva adattata a sportellino (il meccanismo di chiusura, con la sua molla originale, si conserva ancora) e inserita nell’usciolo della cappellina privata del sovrano, un piccolo sacello in nicchia ricavato in parete. Con l’occasione l’opera veniva dunque adattata, sostenuta da un pannello ligneo messo sul retro, ampliata in altezza, in basso, con l’inserimento d’una raffinata “cartellina” di legno posta subito “sotto la pittura, dorata con l’iscrizione Ecce Homo”, a tutt’oggi presente (attualmente l’insieme, con il montaggio ‘cosimiano’, misura cm 67 x 43; fig. 64a) e dipinta a monocromo con fregi e testine di cherubini in uno stile veloce, guizzante e compendiario che sembra ricordare la pennellata d’Alessandro Gherardini.
Così sistemato, il dipinto figura poi nell’inventario di Palazzo Pitti del 1688 (ASFi, GM 932, c. 79v; cfr. CONTI 1984, p. 70) e nei successivi del 1723 (ASFi, GM 1304ter, c. 38r) e del 1761 (ASFi, GM, Appendice 94, c. 267r, n. 91); in seguito se ne perdono le tracce nei cataloghi di Galleria (non risulta più esposto) forse perché spostato in qualche altra residenza come portano a pensare i numerosi numeri d’inventario vergati sul retro della tavola di supporto (si veda riprodotto nel mio saggio in catalogo). Inoltre, la tela in esame non ha mai fatto parte della collezione del Gran Principe Ferdinando, come proposto (CHIARINI 1975a, p. 96, nota 123; BALDASSARI 1995, p. 100, n. 67; BALDASSARI 2015, p. 161, n. 65), dal momento che la versione posseduta dal delfino toscano, ricordata nell’inventario del 1713 (CHIARINI 1975a, p. 79), era su tavola – quasi sicuramente quella già presente a Pitti nel primo decennio del Settecento (ASFi, GM 1185, I, n. 36, n. 40) – ed è oggi irreperibile nelle collezioni fiorentine.
La datazione al 1646 e l’indubbia autografia qualificano la bella tela tra i capolavori ‘pietistici’ dell’artista, qui impegnato a riproporre fedelmente, financo nelle misure, il sublime *Ecce Homo* oggi a Tarnów, in Polonia, realizzato circa dieci anni avanti (nel 1634-1635) per il sarto Michele Lambardi, confratello della Compagnia di San Benedetto Bianco (come attesta l’iscrizione originale posta dietro la tela), sodalizio fiorentino di laici nel quale militava anche Carlino (su questa tela, cfr. BALDASSARI 2015, p. 94, n. 16).
Rispetto all’esemplare polacco, fortemente vignaliano negli impasti corposi del colore e nei chiaroscuri fondi e drammatici – che permangono anche nell’inedita versione conservata nel Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte Vecchio a Firenze, sempre databile al quarto decennio del secolo (cat. n. 63) –, la tela di Pitti presenta una pittura più lucida, meno macchiata quale si rileva soprattutto nella stupefacente corona di spine, nella bella canna che ha percosso Gesù, resa con un naturalismo sorprendente nei nodi e nei resti del fogliame, nella corda che si appoggia al costato scarno del Signore, nei bei capelli ramati, di consistenza quasi metallica nel loro virtuosistico inanellarsi. Non meno intensi, per quanto attiene alla presenza della figura e alla sua qualità pittorica, s’evidenziano il contrasto cromatico tra il fondale fosco – che si schiarisce in azzurro al disopra della corona di spine – sul quale si staglia la testa sofferente di Cristo, col volto affilato, rigato di lacrime cristalline, col sangue che cola dalla fronte e gocciola sulle guance, sui baffi, sul torace rapprendendosi in stille quasi fosse cera, e il risvolto rosso del mantello appoggiato sulla spalla, che sembra ‘uscire’ dalla tela con un effetto scultoreo di grande maestria.
Nel suo insieme, l’opera – che Baldinucci informa replicata più volte giusto in questa versione “con fune al collo ed una canna” (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 356) – commuove per l’intensità psicologica palesata dal Cristo e porta a riflettere sul suo destino, sulla Passione subita, invitandoci, come recita l’iscrizione retrostante la tela, sapientemente vergata dall’artista attorno al monogramma IHS e tratta dal Vangelo di Matteo (11,29), a seguire l’esempio del Signore, mite e umile di cuore, per trovare ristoro alla propria anima.

Bibliografia: CHIARINI 1975a, p. 79; CANTELLI 1983, p. 69, fig. 305; CONTI 1984, p. 70; BALDASSARI 1995, p. 100, n. 67; BALDASSARI 2009, p 331; BELLESI 2009, I, p. 134; BALDASSARI 2015, p. 161, n. 65 (con bibl. preced., ma errata riproduzione fotografica, corrispondente al dipinto inv. Palatina 1912, n. 321).

Riccardo Spinelli

Fig. 64a - Carlo Dolci, *L’“Ecce Homo” nella sistemazione voluta da Cosimo III*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

65.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ecce Homo

1660-1670 circa

Olio su tela
cm 49 x 39
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1912, n. 321

La tela rappresenta il Cristo secondo l'iconografia dell'"Ecce Homo", cioè recante i segni della Passione. Questo tema iconografico allignava i suoi archetipi nelle interpretazioni offerte dal Cigoli (fig. 65a) e, prima ancora, dal Correggio della National Gallery, fino all'Angelico (maestro ideale del nostro) del Duomo di Livorno. Esso fu tra i soggetti preferiti del Dolci, come riprovano le molte versioni di sua mano superstiti, simili tra loro anche per dimensioni, benché spesso lontane nel tempo, se la più tarda, in collezione Corsini di Firenze (inv. n. 178, fig. 2), è del 1681, e le più antiche – quella di Tarnòw e quella del Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte (cfr. cat. n. 63) – risalgono al terzo e al quarto decennio. Difficile stabilire la provenienza della presente tela tra questi molti quadri di medesimo soggetto di mano di Carlino ricordati negli inventari medicei, e ancor più caos ha generato la monografia sul pittore, dove questo *Ecce Homo* è confuso con l'altro già di Cosimo III (cfr. cat. n. 64).
La pittura della presente versione è compatta e lucida, come dopo il Cinquanta, ma la luce sembra dilatare le forme e quasi fonderle nei baluginii dei contorni, e nel taglio di visuale e nei panneggi si respira un'ariosità che fa pensare a un tempo intorno alla seconda metà del settimo decennio. Il Cristo è raffigurato fino al petto, ma colto appena dall'alto a sinistra. Il busto emerge da un fondo scuro, illuminato da un intenso chiarore in polvere d'oro, che cinge la testa, trafora l'intreccio della corona di spine e si scioglie sui boccoli dorati dei capelli e della barba. Ravvivati da una seconda fonte di luce frontale, gli occhi – rivolti pietosi all'osservatore – hanno l'iride felina di un nocciola acceso, e l'incarnato è di un bianco freddo e marmoreo, sul quale ancor più risalto acquistano i rossi delle labbra e delle percosse del petto. Questo fiorisce da un manto rosso che si squaderna con un'ariosità prossima al Volterrano e alla scultura romana sua contemporanea.
L'amplissima serie di prove del medesimo soggetto offerta dal Dolci nel suo catalogo, riprova come il pittore, che intendeva le proprie opere a guisa di personali esercizi spirituali di visualizzazione e aiuto visivo per la devozione dei suoi committenti, abbia meditato per tutto l'arco della sua vita su questo tema del Cristo passionato (si veda in questo stesso catalogo il saggio *Carlo Dolci e il sacro*). La testimonianza di questo fine percepito in tali Cristi pietosi ci è offerta dal dotto e devoto pratese Valerio Inghirami il quale, in una coppia di sonetti sacri del 1664 circa, dedicati ciascuno a un'opera del Dolci – un *Ecce Homo*, appunto, e un'*Addolorata* – da lui ammirati a pendant in casa del suo concittadino Bartolomeo Verzoni, si duole di provare piacere nell'ammirarne l'arte, piuttosto che lasciarsi muovere a compassione e pianto dal soggetto (INGHIRAMI 1664, cc. 64v-65r; cfr. BELLESI 1998a, p. 146, nota 45 e PETRÀ 1965, p. 111). Ma, all'interno delle molte versioni del soggetto si notano delle variazioni significative, indizio che il pittore svolse lo stesso 'esercizio' offrendone diverse interpretazioni. Quando si presenta 'portacroce' la mitezza dello sguardo e la leggerezza stessa della croce rimandano al passo evangelico del "Tollite iugum meum super vos (…). Iugum enim meum suave est, et onus meum leve" (Matteo, 19,29-30); altrove, come nel Cristo alla Corsini di Roma (fig. 65b), gli occhi sono bassi e la testa reclinata, il sangue è copioso: il soggetto vuol dunque meditare sul dolore della Passione. Nella presente, invece, il Cristo piangente suscita la compassione dell'osservatore, ma, al tempo stesso, è immaginato avere uno sguardo mite e amorevole.
Se il principio della commozione, come spiegato fin già dal Paleotti (1582, cap. XXV), consiste nel formulare immagini "che toccano dentro di vero", e se la pittura, più dell'oratoria "con vivi colori qua posto sotto gli occhi (…) tanto accresce la divozione e compunge le viscere", il Dolci si servì di questa tecnica per stabilire un'ideale "amicitia" nel "patire" tra sé, il 'fruitore' dell'immagine e il Cristo stesso, come insegnatogli dal Gori, suo maestro spirituale (1619, p. 115).
Lo sguardo benevolo del Cristo della presente versione allora, oltre che come consolazione per l'orante, che nel dolore della Passione proiettava il proprio, lo si potrà intendere, anche come un invito a esercitare la mitezza sull'esempio dell'*Agnus*, giacché le iscrizioni a tergo di due versioni, precedenti ma molto simili, dichiarano: "Ies<us>: discite mitis sum et humilis cordis et invenietis requiem animabus" (1645, Modena, coll. privata). La pace dell'anima era d'altronde la beatitudine terrena posta come fine dal Gori ai suoi *Esercizi Spirituali* (1617, p. 38), e il Dolci, che per natura era saturnino, dovette, anche con opere come questa, affannarsi alla ricerca della serenità spirituale.

Fig. 65a - Cigoli, *Ecce Homo*, 1607, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Fig. 65b - Carlo Dolci, *Ecce Homo*, inizio settimo deecennio del XVII secolo, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini

Bibliografia: INGHIRAMI 1834, p. 34; *L'Imperiale e Reale Galleria* 1837-1842, IV (1842), *ad indicem*; CHIAVACCI 1859, p. 144; VENTURI 1891, p. 105; CHIAVACCI 1897; BUSSE 1913a, p. 387; JAHN RUSCONI 1937, p. 109; HEINZ 1960, p. 212; McCORQUODALE 1973, p. 488 e nota 31; BALDASSARI 1995, p. 101; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 147; BALDASSARI 2009; BALDASSARI 2015, p. 163.

Giovanni Serafini

66.
Manifattura fiorentina
(ultimo quarto del XVII secolo)

Cristo incoronato di spine

Ricamo in seta policroma a punto diviso, punto raso, nodetti francesi, punto erba, punto piatto; oro e argento filato, lamellare, canutiglia, a punto steso con e senza imbottitura con fermature in diagonale e a punto stuoia
cm 46, 5 x 39
Prato, Monastero domenicano di San Vincenzo e Santa Caterina de' Ricci

Il ricamo presenta un'alternanza tra motivi in filati policromi e metallici, tra parti in rilievo e parti piatte: i fiori realizzati con grande attenzione naturalistica sono eseguiti con filati di seta policroma e, intrecciandosi con i sinuosi *ramages* in filato dorato, incorniciano il medaglione centrale ornato con elementi vegetali a rilievo e sormontato da una corona, dove il punto piatto è usato per imitare pietre preziose. Il volto del Cristo è ricamato con l'antico punto diviso, che fin dal Medioevo era utilizzato per i volti proprio per la sua capacità di riprodurre minuziosamente i dettagli; l'utilizzo di questo punto di lavorazione indica un lavoro di grande qualità, infatti in questi anni, era sempre più spesso sostituito da brani di pittura, di esecuzione più rapida e di un simile effetto finale. L'impiego di nuove modalità esecutive e di tecniche più veloci indicavano, nell'ambito del ricamo seicentesco, un generale processo di trasformazione rispetto alle complesse lavorazioni medievali e rinascimentali, idonee a riprodurre i disegni che i pittori contemporanei fornivano ai ricamatori. Straordinaria è la qualità tecnica del ricamo in filato metallico certamente realizzato, all'interno della bottega, da ricamatori professionisti, specializzati in questa particolare lavorazione. Il lavoro è reso vario attraverso l'alternanza di numerosi punti di fermatura e all'abbinamento di parti con e senza imbottitura, abilmente disposte a creare diversi effetti di luminosità. Queste caratteristiche collocano l'esecuzione dell'esemplare all'interno di una importante bottega di ricamatori fiorentini dove, secondo una consolidata tradizione, circolavano aggiornati riferimenti stilistici e cognizioni tecniche in grado di interpretarli. È in effetti evidente che il gusto decorativo di questo ricamo è affine ai contemporanei commessi in pietre dure eseguiti nelle botteghe granducali: lo stesso che si impose a Firenze tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo attraverso Jacopo Ligozzi (1547-1527), fornitore di disegni per commessi in pietre dure e per ricami per la corte granducale, interprete di quell'analitico naturalismo vitale per tutto il '600 e di cui lo sarà grandemente anche Giovan Battista Foggini (1652-1725), come testimonia il suo ricchissimo repertorio di disegni floreali e ornamenti variamente utilizzabili. La mezza figura dell'*Ecce Homo* ha un diretto riferimento con l'opera di Carlo Dolci, conservata a Firenze a Palazzo Pitti, che fu modello assai riprodotto in quanto ben interpretava l'atmosfera della Controriforma. Sul retro della cornice lignea, entro la quale è conservato il ricamo presso il Monastero di San Vincenzo a Prato, si legge: "Questo era del senatore Presidente Pier Francesco De' Ricci che morì il 19 maggio de 1751, che fu mandato alle sorelle per ricordo".

Bibliografia: BARDAZZI, CASTELLANI 1982, tav. 317-319; M. Carmignani, in *Ricami e merletti* 1985, pp. 48-49, n. 4; BARDAZZI, CASTELLANI 1988, pp. 184-185, tav. 181; I. Bigazzi, in *Arti fiorentine* 2002, p. 220 e tav. 14; CARMIGNANI 2005, pp. 148-150, n. 35.

Marina Carmignani

67.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Emblemi di Andrea Dolci

1680 circa

Olio su tela
cm 48,5 x 39,5 (ciascuno)
Firenze, collezione Giovanni Conti

I due *Emblemi* furono dipinti dal Dolci come dono al figlio Andrea per celebrarlo quale membro dell'Accademia Partenia, istituzione gesuita tra le più celebrate, caratterizzata per la devozione mariana e l'approfondimento dello studio dell'arte oratoria.
Da Andrea gli *Emblemi* passarono poi nella collezione del gran principe Ferdinando, dove sono ricordati nell'inventario stilato alla morte di lui nel 1713 (E. Acanfora, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, pp. 458-459, 1.257); quindi tornarono nel Guardaroba Mediceo (cfr. SPINELLI 2012a, p. 190), da qui nelle collezioni Marsuppini prima e Ricasoli poi e, infine, all'attuale proprietà.
I dipinti sono cronologicamente collocabili alla fine degli anni Settanta del secolo, perché stilisticamente vicini al *Gesù Bambino con ghirlanda di fiori* del 1680 (cfr. cat. n. 48), nelle notazioni floreali della rigogliosa e cristalizzata natura morta; così come ancora più evidente è la tangenza di questi dipinti con la *Pala dell'Angelo custode* di Prato (1675, fig. 67b), dove ritorna sul primo piano il dettaglio dei tulipani, trapassati gentilmente dalla luce proveniente dall'alba lattiginosa del fondo. Tale datazione verso l'Ottanta ben si accorda con i dati biografici di Andrea che, nato nel 1662, a questa data aveva tra i 18 e i 20 anni (BALDASSARI 2015, p. 348).
L'invenzione degli *Emblemi*, con figurazioni allegoriche arricchite da motti, rientra pienamente in quel gusto intellettualistico della Firenze di quegl'anni, e ricorda le complesse simbologie e citazioni delle Pale degli Accademici della Crusca (fig. 67a) o dei medaglioni dell'affresco di Giovanni da San Giovanni a Villa la Quiete per Cristina di Lorena (PIZZORUSSO 1989b, p. 92; GRASSI 2014b, p. 172 e SERAFINI 2014b, p. 175), oltre che, ovviamente, altre opere del Dolci, su tutte la pala di Prato, dove compaiono due cartigli similmente rischiarati dal sole uno, e rabbuiato nell'ombra l'altro, con moniti desunti dal *Vangelo* (cfr. cat. n. 90). La complessa iconografia di questi *Emblemi*, fu formulata su nozioni di teologia, scienze naturali e letteratura antica, vuol essere una lode della capacità oratoria di Andrea e un augurio che questa sia vivificata dalla grazia di Dio per intercessione della Vergine.

I due emblemi presentano un paesaggio, compreso tra due cartelle. Essi sono concepiti per stare affrontati l'uno all'altro, come suggerito dalle fonti di luce: in uno è l'alba e quindi i cartigli sono controluce, nell'altro è ancora notte e i cartigli sono idealmente illuminati dal sole che sorge nell'altra tela. Andranno perciò considerati in quest'ordine cronologico dalla notte al giorno. Entrambi sembrano ispirarsi a un'immagine dell'*Ecclesiaste*: "Simone, figlio di Onia, sommo sacerdote, [… fu]/Come un astro mattutino fra le nubi/come la luna nei giorni in cui è piena,/come il sole sfolgorante sul tempio dell'Altissimo/come l'arcobaleno splendente fra nubi di gloria/come il fiore delle rose nella stagione di primavera/come un giglio lungo un corso d'acqua" (50, 1 e 6-8); ma vi si leggono anche significati ulteriori. Nel primo è infatti immaginato un grande cielo buio di nuvole nere, attraversato da un arcobaleno generato dalla luce dell'alba che le attraversa; in basso, fioriscono tulipani, papaveri, garofani, rose, gigli e un gelsomino. Tra questi è il cartiglio che recita "And(rea) Dulcius/ac(cademico) par(tenio)" (Andrea Dolci, Accademico partenio), cui risponde, in alto, un secondo dove si legge "parit ubi paret" (Feconda quando appare). Il riferimento è all'arcobaleno, che, per credenza dei naturalisti del tempo, rendeva più fruttifere e profumate le piante che vi si seminavano sotto (PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Iride', I, II, 18, significato: "Princeps beneficus"). Nell'altro è un'ampia vallata brulla, indorata dall'alba che sorge squarciando le nuvole, e che illumina sulla destra la statua in bronzo di un giovane, con capelli lunghi, ricci, in abiti all'antica; i cartigli chiariscono il soggetto. Il superiore dichiara: "facunda est sole/magistro" (è fatta eloquente dalla guida del sole) e il secondo "Memnonis effigies facundas est sole magistro/ argue quid rethor cui face/Virgo preit And(rea) Dulcius ac(cademico) par(tenio)" (La statua di Memnone è resa loquace dalla forza del sole nascente come il retore dalla Vergine lucifera che lo precede). La statua effigia dunque Memnone, eroe della guerra di Troia, figlio di Aurora, cantato da Filostrato: "Memnone stesso è in Etiopia, trasformato in pietra nera: è come se stesse seduto e i suoi tratti sono, immagino, gli stessi. Sulla statua battono i raggi del sole, che scivolano come un plettro sulla bocca di Memnone facendone uscire una voce che consola la dea del giorno con i suoni di questa parola artificiale" (FILOSTRATO 2008, I, 7, p. 30; cfr. PAUSANIA 1991, I, 42, 2, p. 345).
Le due allegorie sono dunque riferite all'oratoria sacra di Andrea; l'augurio è che la sua lingua si sciolga come fa la statua di Memnone, e che il suo discorrere sia fiorente come la terra incoronata dall'arcobaleno. Ma – prosegue la lettura iconografica del quadro – a far gradevole e fertile la parola di Andrea non sarà solo il suo talento personale, quanto il suo affidarlo alla grazia del Cielo, in

Fig. 67a - Anonimo Fiorentino, *Pala di Girolamo Bartolommei, detto "L'imbucato", post* 1613, Firenze, Accademia della Crusca

particolar modo della Madonna, alla cui protezione si rimetteva l'Accademia Partenia. Il sole aurorale che spunta tra le nuvole, che dona la parola alla statua di Memnone, e che crea l'arcobaleno, concedendo fertilità al terreno, sono simboli mariani e del Divino comuni al tempo del Dolci (cfr. PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Aurora', I, I, 4, significato: 'Mariae Nativitas'). L'elemento del sole che sorge su una valle che fiorisce è forse immagine di dantesca memoria della "Praesentia Dei", che concede frutto all'oratoria sacra (Pd, XXIII, 72-83; PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Sol', I, I, 5, significato: 'Oratio'); il suo diffrarsi tra le nuvole a creare l'arcobaleno rappresenta la Vergine Maria (SEGNERI 1677, I, 1, par. 4, p. 55). Per sua grazia si accresce la forza dell'eloquenza (PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Iride', I, I, 5, significato: 'Virgo odorifera'), e con essa molte altre virtù, simboleggiate dai fiori, quali la rosa coltivata e quella selvatica (PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Rosa', I, XI, 18, significato: 'Virtus et litterae'), il giglio bianco immacolato (PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Lilium', I, XI, 14, significato: 'Mariae V. puritas'), e il tulipano amante del sole (PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Tulipa', I, XI, 12, significato: 'Absent rei amatae languo causat'). Differendo dalle fonti antiche la statua di Memnone è però dipinta nel secondo *Emblema* integra e, presumibilmente, di bronzo, forse per rimando al passo paolino, dove è detto che la grazia, di cui ad Andrea è fatto elogio e qui simboleggiata dall'aurora, si deve unire alla virtù della carità per divenire scintilla di vita spirituale: "Si linguis hominum loquar, et angelorum, caritatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans, aut cymbalum tinniens" (1 Cor, 13, 1).

Questo plauso pare poi celare una riflessione del pittore su sé medesimo e sulla propria ispirazione, così riassumibile: Andrea ha ricevuto come dono di grazia da Dio un talento oratorio per predicare, che è ispirato come e, forse, più di quello del padre, il quale pure intendeva la sua arte come oratoria sacra per figure. Il riferimento all'*Ecclesiaste* sottolinea in *incipit* il rapporto filiale tra Simone, come Andrea "sacerdote", e il padre Osia; e ancora, nella tradizione di quel tempo la statua di Memnone era presa per simbolo del rapporto tra san Zaccaria e il figlio san Giovanni Battista, caricandosi di un significato riferito al tema dell'aumentare della grazia di Dio nel passaggio generazionale tra padre e figlio. Secondo tale lettura, come la luce, immagine del Divino che ispira l'intelletto di verità può toccare e quindi far cantare la statua solo se questa è all'aperto, così nell'agiografia di Zaccaria si legge che egli recuperò la voce solo uscendo fuori dal tempio (PICINELLI 1681-1687, *ad vocem* 'Statua', II, XVI, 18, significato: 'Spiritus Sanctus').

Bibliografia: CHIARINI 1975b, p. 89; *X Biennale* 1977, p. 281; CANTELLI 1983, p. 70; E. Acanfora, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, pp. 458-459, 1.257-1.258; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 423; CHIARINI 1992; BALDASSARI 1995, p. 172, tav. 37; SPINELLI 2012a, p. 190; DEL BRAVO 2014, p. 200; SERAFINI 2014a, I, pp. 54, 74, 87-90, 92-93, II, tavv. 91a e 91b; BALDASSARI 2015, pp. 292-293; SOTTILI 2015, p. 293, figg. 3-4.

Giovanni Serafini

Fig. 67b - Carlo Dolci, *Angelo custode* (part.), Prato, Musei Diocesani, Museo dell'Opera del Duomo

68.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

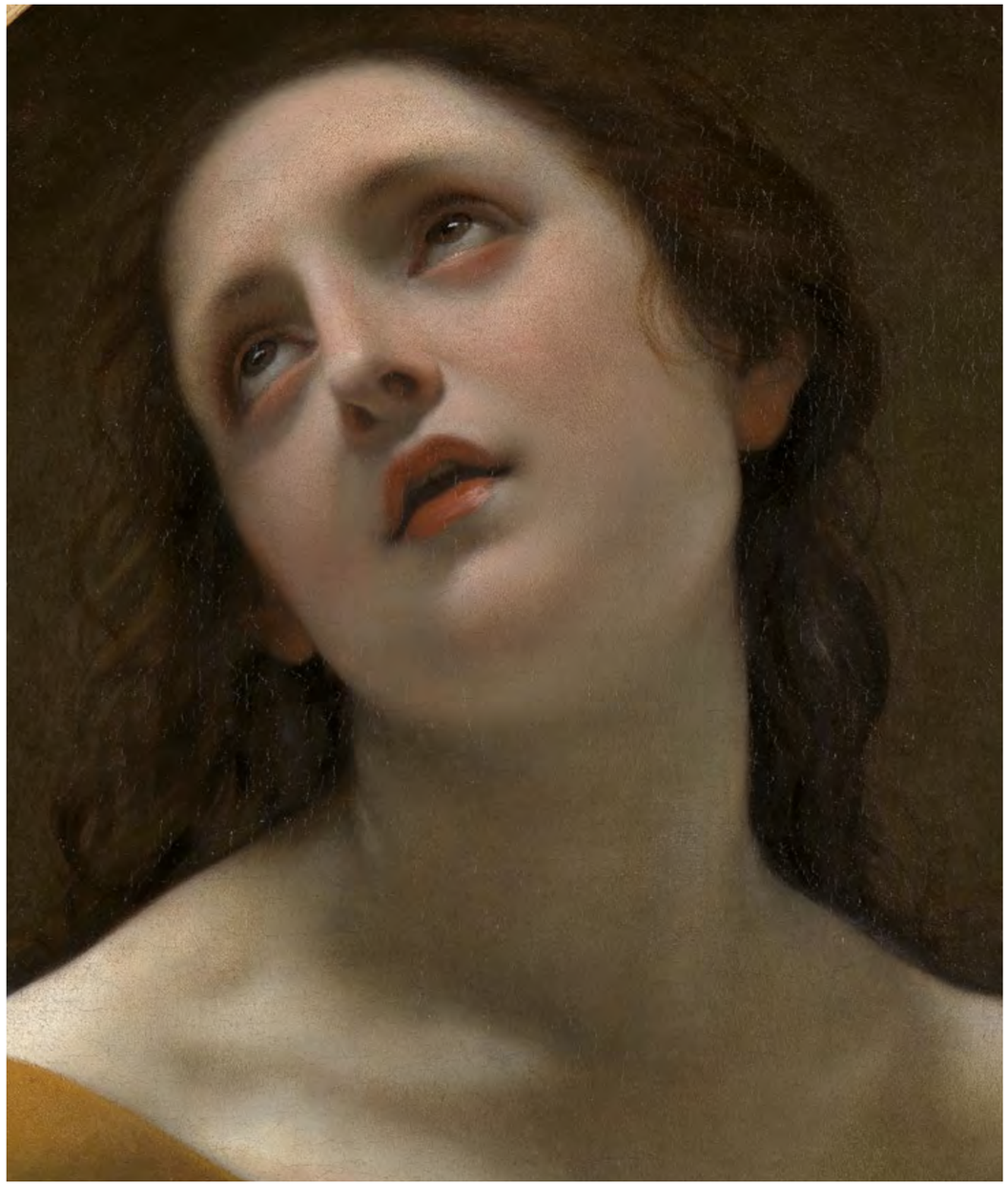
Pazienza
1677

Olio su tela ovale
cm 71 x 54
Iscrizione: sulla roccia in basso a sinistra "A(NNO) S(ALUTIS) 1677 C(ARLO) D(OLCI)"
Londra, Trinity Fine Art

Scorrendo con attenzione la biografia del pittore tramandata da Filippo Baldinucci, la parola "pazienza", intesa in questo caso nella sua accezione di virtù in campo operativo, compare correlata con frequenza all'arte di Dolci. Intesa inizialmente come diligenza "nel tirare a perfezione intiera quelle cose che tal pazienza ricercano, a distinzione di molte, le quali con più prestezza e meno fatica, possono a lodevol fine portarsi" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 336), questa risulta poi associata all'estrema cura riservata al "rappresentare le cose più minute, per quel che elle sono o mostrano di esser poste sotto l'occhio nostro … (ovvero) ogni minima ruga, ogni voltar di capello, e le più minute legature delle gemme, con dare a ciascheduna il suo colore ed il suo rilievo tanto artifizioso, che la mano stessa del riguardante debba all'occhio servire per testimonio veridico che elle sieno dipinte e non vere" (*ivi*, p. 336). Baldinucci ricorda infine che Dolci "con gran pazienza, abbia saputo congiungere un variar di tinte, una franchezza di colorito, un buon rilievo, una morbidezza del tutto, ed in ciascheduna parte, con altre belle qualitadi, che in una preziosa pittura si richieggono, e sempre simile a se stesso, non in una, ma in ciascheduna dell'opere sue" (*ivi*, p. 337).
La virtù della pazienza, che Baldinucci lega in Carlo alla creazione di opere stupende e uniche nel loro genere, trova riscontri, oltre che nell'etica morale e comportamentale dell'uomo Dolci, nella scelta iconografica di alcune delle sue raffigurazioni allegoriche, così come traspare dallo spoglio delle fonti letterarie e dei referti archivistici oggi noti.
Apparsa a un'asta Christie's a Londra nel 1947 e letta come "Donna come Andromeda" è la bellissima tela in ovale qui in esame, interpretata correttamente come Pazienza nel 1974 da Mina Gregori, conservata al momento presso Trinity Fine Art. Siglata da Dolci e datata 1677, l'opera, come risulta dai documenti relativi alla sua provenienza, fu eseguita per Sir John Finch, committente di molti dipinti dell'artista e primo estimatore di questi in terra anglosassone, presso i cui eredi rimase per lungo tempo a Burley-on-the-Hill, prima di giungere nelle raccolte di John Nanbury e di passare, successivamente, sul mercato antiquario.
Incantevole e ricca di *charme*, la figura presente nel dipinto trae, sostanzialmente, ispirazione iconografica da una sorta di contaminazione, o meglio sintesi, di fonti letterarie diverse, derivate, come mi suggerisce cortesemente Simona Mammana, da formule allegoriche ideate da Giorgio Vasari e, in parte, dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, testo, edito in varie edizioni dalla fine del Cinquecento al pieno Seicento, fonte d'ispirazione primaria per l'esecuzione di opere di vario genere.
Precedenti importanti per la lettura iconografica di questa immagine nell'ambito artistico fiorentino sono da ricercarsi in una tela di Giorgio Vasari e Gaspar Becerra eseguita intorno al 1551-1552, conservata attualmente nella Galleria Palatina, alla quale è stata dedicata nel 2013 una mostra curata da Anna Bisceglia, allestita in Palazzo Pitti (*Giorgio Vasari* 2013). L'iconografia adottata da Vasari per questa allegoria, che prevedeva la figura di una donna parzialmente discinta con una gamba incatenata a una roccia e una clessidra ad acqua, rimase viva in Italia per vari decenni, come testimoniano soprattutto alcuni disegni e sculture di maestri del secondo '500 e un bel dipinto di Jacopo da Empoli in collezione privata. In seguito alla pubblicazione dell'*Iconologia* di Ripa, le immagini allegoriche dedicate alla Pazienza furono in parte modificate, come testimonia, oltre all'opera di Dolci, una tela di Felice Ficherelli conservata nelle raccolte della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia (fig. 68a; BALDASSARI 2004a, p. 116; con bibl. preced.; in questo studio viene riportato un brano di un testo riferito a Ripa, che, di fatto, non compare in nessuna edizione dell'*Iconologia*), nella quale la giovane donna risulta incatenata ai polsi e non a una caviglia

Fig. 68a - Felice Ficherelli, *La Pazienza*, Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia

Fig. 68b - Carlo Dolci, *La Pazienza*, Lille, Musée des Beaux-Arts



e vicino a lei non compare più la clessidra ad acqua, simbolo dello scorrere lento del tempo che raffredda la collera e quieta gli animi.
La particolarità descrittiva del taglio della figura, dalla bellezza algida sprigionante estatico languore, viene magistralmente enfatizzata dallo stupendo gioco di luci e di ombre, che, con estrema delicatezza, sottolinea lo splendore delle lucidissime sete della veste e del drappo e accarezza, al contempo, le levigatissime superfici epidermiche, simili alla più pura porcellana o a lucide pietre dure, come il calcedonio bianco leggermente rosato. Il magnetismo trasmesso dal languido scorcio della testa della bellissima donna rivolto obliquamente verso l'alto, originale rivisitazione di modelli figurativi dei fratelli Dandini e in particolare di alcuni personaggi muliebri di Vincenzo, dovette intrigare, nel corso dei decenni successivi all'esecuzione del dipinto, artisti, di scuole diverse, che ebbero probabilmente la possibilità di vedere la *Pazienza* o altre opere simili licenziate dall'artista. Interessante risulta evidenziare, ad esempio, l'affinità tipologica tra la figura dolciana e la statua con *Venere* eseguita nel primo Settecento da Antonio Calegari in Palazzo Martinengo di Villagana a Brescia, della quale è nota anche una derivazione in cera, trasformata iconograficamente in *Paolina* (moglie di Seneca), conservata nelle raccolte del Museo delle Porcellane di Doccia a Sesto Fiorentino (BELLESI 1992a, pp. 42-44 e figg. 12-13). Seppur connotate da una carica sensuale decisamente assente nella *Pazienza* di Carlino, le due figure di Calegari attestano, in effetti, assonanze stringenti con la leggiadra donna presente nella tela per gli stessi caratteri dello scorcio obliquo del volto e per la disposizione delle chiome che volteggiano, essenzialmente, intorno a un lato della testa.
Oltre al dipinto in esame, Carlo Dolci realizzò, come apprendiamo dalle fonti bibliografiche e documentarie, almeno altri due dipinti dedicati alla Pazienza, al momento non identificati. Una tela, priva di datazione, è citata da Baldinucci insieme ad altri quadri allegorici nella Galleria Corsini (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 343) e un quadro con lo stesso tema iconografico risulta pagato il 18 dicembre 1680 dalle casse della granduchessa Vittoria della Rovere (SPINELLI 2012a, pp. 185-186). Contornato da una ricca cornice realizzata dal legnaiolo Giovanni Montini, il dipinto mediceo, entrò poco tempo dopo la sua realizzazione nella Villa di Poggio Imperiale, dove, come mi suggerisce Lisa Goldenberg Stoppato, risulta citato per la prima volta nell'inventario della villa del 1692 e descritto, con un errore nell'identificazione del soggetto, come un "quadro in tela, alto braccia 1 ⅙, largo soli 19, dipintovi di mano di Carlin Dolci una Santa, e credesi S. Agata, fino a mezzo in prospetto, in atto di mirare il cielo, con veste dorata, e panno rosso sopra, con mani ammanettate, con adornamento tutto intagliato, e dorato, alto braccia 1 ⅚, largo braccia 1 soldi 11" (ASFi, GM 992, c. 94r; SPINELLI 2012a, p. 197 nota 121). Come *Sant'Agata*, la tela, insieme ad altre opere del pittore tra le quali una *Santa Lucia* e una *Santa Vittoria*, era conservata nell'appartamento della Serenissima granduchessa (GALLETTI 1883, p. 271). Al nome della martire siciliana era riferito impropriamente negli inventari della Villa di Poggio Imperiale anche il dipinto di Dolci raffigurante una santa inginocchiata con un angelo in atto di offrirle una vaso di rose (ASFi, GM 992, c. 13r; SPINELLI 2012a, p. 187 nota 117), identificato correttamente come *Santa Dorotea* in un elenco dei dipinti presenti nella villa alla fine del Seicento (GALLETTI 1883, p. 229).
Alla *Pazienza* di Poggio Imperiale o, eventualmente, al dipinto con lo stesso soggetto di proprietà Corsini è da legare un disegno, nel quale è inserita la figura all'interno di uno spazio rettangolare, conservato nel Musée des Beaux-Arts a Lille (inv. PL 216; fig. 68b; per l'opera si veda soprattutto Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, pp. 358-359, n. 2.326 e SPINELLI 2012a, p. 186).

Bibliografia: GREGORI 1974, p. 226 e fig. 24; McCORQUODALE 1976, p. 314; CANTELLI 1983, p. 72; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 422; BALDASSARI 1995, pp. 172-173, n. 146; *An Exhibition* 2004, pp. 12-15, n. 2; *A selection* 2004, p. 12, n. 3; BELLESI 2009, I, p. 135 e tav. XLVIII; STRAUSSMAN-PFLANZER 2010, p. 352; SPINELLI 2012a, pp. 185-186; BALDASSARI 2015, pp. 294-295, n. 168.

Sandro Bellesi

69.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Vergine Annunziata
1670-1680 circa

Matita rossa e matita nera su carta bianca
mm 322 x 230
Lille, Palais des Beaux Arts, inv. PL 217

Il disegno, in buono stato di conservazione al di là di piccole macchie più o meno estese visibili sul foglio di carta, presenta un'eterea figura muliebre, dal volto appena accennato eseguito con un tratto molto lieve delle matite rossa e nera, rivestita con un abito elegante dalle maniche bombate e un ampio scollo sopra il quale è drappeggiato, con apparente *nonchalance*, un voluminoso panno dalle pieghe spiegazzate e fruscianti. Ricca di fascino descrittivo e interpretativo, la figura, sprigionante quieta sacralità, è stata oggetto di indagini accurate da parte di Marco Chiarini (1991) e di Charles McCorquodale (1992) che, distintamente, hanno riconosciuto in questa una personificazione allegorica della Speranza e un'immagine della Vergine Annunziata. Escluso un possibile riconoscimento con la Speranza, allegoria formulata per tradizione come una donna con le mani oranti e dalla testa rapita da estasi mistica rivolte empaticamente verso il cielo (a tale riguardo si veda ad esempio la tela con questo tema iconografico eseguita da Dolci conservata nella Galleria Corsini a Firenze), il personaggio effigiato risulta in effetti identificabile con Maria, così come appare descritta, solitamente, nelle raffigurazioni artistiche dedicate all'episodio evangelico dell'Annunciazione.
Riferito per la prima volta a Carlo Dolci da Henry Pluchart (1889), il disegno, come è stato indicato acutamente da McCorquodale, è da relazionare a un dipinto, già assegnato al nostro artista e oggi declassato alla scuola dello stesso, conservato nello Snite Museum a Notre Dame, nello stato statunitense dell'Indiana (inv. n. 83-27, fig. 69a; BALDASSARI 1995, pp. 190-191 n. 5; con bibl. preced.). Le rispondenze tipologiche e lessicali tra questo dipinto, svilito da un invasivo restauro che ha compromesso la buona lettura dell'opera rendendo difficoltosa l'indagine attributiva, e il disegno di Lille risultano innegabili e l'unica differenza tra le due opere consiste, di fatto, nel taglio della figura, descritta quasi per tre quarti nel modello grafico.
Nato sicuramente come studio preliminare per un dipinto di Dolci al momento sconosciuto, forse eseguito in coppia con un Angelo Annunziante come sembra suggerire il soggetto, il disegno mostra dati stilistici ed esecutivi stringenti con vari fogli dell'artista databili essenzialmente tra gli anni Settanta e Ottanta, tempo di esecuzione, ad esempio, del raffinatissimo studio con la *Pazienza*, conservato anch'esso nel Musée des Beax-Arts a Lille, affine al nostro esemplare soprattutto nella melodiosa distruzione del ridondante panno drappeggiato intorno al corpo della figura. Lo studio del panneggio, obbligatorio a tutti gli iscritti all'Accademia delle Arti del Disegno a partire dal 1570 (CAVALLUCCI 1873, p. 31), ricorre con frequenza, oltre che in Dolci, in vari pittori fiorentini del tempo, primo tra tutti Vincenzo Dandini, artista al quale spettano, oltre a vari studi di figure drappeggiate, fogli dedicati esclusivamente al panneggio di stoffe, tra i quali un piccolo gruppo conservato nel GDSU (inv. n. 9688F; fig. 69b; BELLESI 2003a, pp. 188-189 nn. 61-63).

Bibliografia: PLUCHART 1889, p. 47 n. 217; M. Chiarini, in *Bellezze di Firenze* 1991, pp. 70-71 n. 30; McCORQUODALE 1992, p. 263; BALDASSARI 1995, p. 190.

Sandro Bellesi

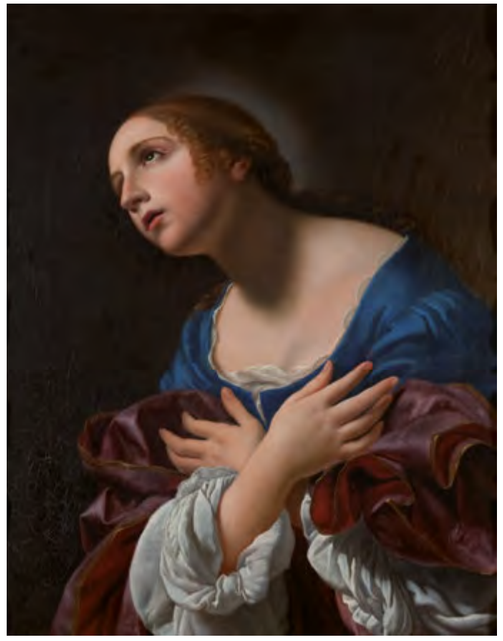


Fig. 69a - Scuola di Carlo Dolci, *Vergine Annunziata*, Notre Dame (Indiana), Snite Museum

Fig. 69b - Vincenzo Dandini, *Studio di panneggio*, Firenze, GDSU

70.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Madonna in gloria

1673-1675 circa

Matita nera e rossa su carta bianca
mm 322 x 234
Iscrizione: nell'angolo inferiore a sinistra, a matita rossa, "CARLO DOLCI (…)".
Firenze, collezione Gianfranco Luzzetti

Sotto il profilo compositivo il disegno in esame, eseguito a matita rossa e nera, si ricollega strettamente alla *Madonna in gloria* di formato ottagonale oggi nelle raccolte della Stanford University (inv. n. 79.103), pervenutavi nel 1970, dopo alcuni passaggi intermedi, dalla prestigiosa quadreria del duca di Marlborough a Blenheim Palace, dove la tela risulta documentata a nome di Carlo Dolci dal 1789 al 1866 (cfr. BALDASSARI 2015, pp. 278-279, n. 159). In base al soggetto questa pittura è senza altro identificabile con una delle "due Immagini di Maria Vergine gloriosissima, (…), una per la Serenissima Granduchessa Vittoria, e l'altra per Filippo Franceschi", che Carlo Dolci, stando alle notizie di prima mano fornite da Filippo Baldinucci, aveva finalmente portato a compimento dietro insistenza dell'amico Domenico Baldinotti, risollevandosi così dalla depressione che lo attanagliava da un anno, costringendolo all'inattività, e riuscendo a dileguare gli "oscuri fantasmi" e il timore "di aver perduta ogni abilità nell'arte", come pure a ritrovare "appoco appoco la primiera salute, correndo l'anno 1675, cinquantesimonono della sua età" (cfr. BALDINUCCI, 1681-1728, ed. 1845,-1847, V [1847], p. 354).
In assenza di espliciti riscontri nei registri contabili e negli inventari di pertinenza di Vittoria della Rovere, Francesca Baldassari ha proposto di riconoscere nella *Madonna in gloria* di Stanford – da lei datata entro il 1670, contrariamente a quanto attestato da Baldinucci – l'esemplare commissionato dal cavaliere fiorentino Filippo Franceschi e in seguito misteriosamente ricomparso fra i beni di don Gaspar de Haro y Guzmàn (1629-1687), marchese del Carpio e viceré di Napoli dal 1683 al 1687 (cfr. BALDASSARI 2015, p. 279, n. 159). Dai due inventari della sua vasta quadreria, l'uno redatto a Roma nel 1682-1683 al termine dell'ambasceria presso la Santa Sede, l'altro dopo la morte avvenuta nella città partenopea il 16 novembre 1687, risulta che il marchese del Carpio aveva posseduto un unico dipinto di Carlo Dolci che compare registrato con il n. 1341 solo nell'inventario del 1687: "Un quadro ottangolo di p[al]mi 5 in circa con Cornice intagliata, et indorata con una nostra Sig[no]ra con Corona di Stelle, mano di Carlino Dolce" (cfr. BURKE, CHERRY, GILBERT 1997, p. 821). Se è certo, dunque, che il nobile spagnolo entrò in possesso della citata *Madonna in gloria* in ottagono, del tutto rispondente alla descrizione inventariale, durante gli anni del suo viceregno (cfr. BALDASSARI 2015, p. 279), appare altrettanto credibile, osservo io, che il dipinto in questione debba identificarsi con il "quadro dello stimatissimo Carlino Dolci" fatto recapitare in dono al marchese del Carpio viceré a Napoli dal cardinale Francesco Maria de' Medici il 5 agosto 1687, stando alla minuta della lettera di accompagnamento inviata a quella data da Firenze alla corte partenopea a otto mesi esatti dalla scomparsa del pittore (cfr. ASFi, *Spogli della Segreteria vecchia detti 'Spogli rossi'*, Sala Inventari, 3 voll., II [M-O], p. 174, alla data *1687 Agosto 2*; BUSSE 1913a, p. 388; su gentile segnalazione di Lisa Goldenberg). Ciò premesso, nulla vieta di pensare che la tela con la *Madonna in gloria* fosse pervenuta nella disponibilità del porporato attraverso la madre Vittoria della Rovere, committente a tutti gli effetti del dipinto secondo la testimonianza di Baldinucci, e che il relativo compenso a Carlo Dolci non possa rientrare nel generico mandato di pagamento al pittore di cento scudi, "per prezzo di quadri", emesso dal cassiere della granduchessa il 27 maggio 1676 (cfr. ASFi, DG, Parte antica, 1585, *Entrata e uscita e quaderno di cassa segnato A/6*, 1675-1676, c. 23r; cfr. SPINELLI 2012a, pp. 185, 194, nota 56).
Sarà per l'estrema finitezza che lo caratterizza o per la sua notevole adesione compositiva all'ottagono di Stanford, sta di fatto che il disegno esposto è stato battuto nel 2014 a un'asta Pandolfini come replica autografa di Carlo Dolci e ultimamente declassato a copia di bottega da Francesca Baldassari (2015, p. 279). Personalmente non condivido né l'uno né l'altro parere, derivanti entrambi da una conoscenza non così approfondita della grafica dolciana e che evidentemente non tiene conto della mentalità maniacale del pittore, avvezzo a studiare fin nei minimi dettagli una composizione avanti di trasporla su tela. Che non si tratti di replica autografa o copia di bottega ma bensì di 'anteprima' grafica della redazione pittorica lo dimostra, in aggiunta a evidenti discrepanze nel volto della Vergine, nella ricaduta dei panneggi e al diverso rapporto figura/spazio, lo scarso rilievo conferito all'elemento distintivo e più appariscente della *Madonna in gloria*: la sua corona di stelle che, a malapena accennata nel foglio, verrà invece esaltata al massimo grado nel passaggio alla pittura. Sul fronte dello stile è sufficiente il confronto con altri disegni autografi di Dolci risalenti alla metà degli anni Settanta del Seicento e parimenti caratterizzati da un tratteggio diligente e insistito – quali gli studi per l'*Angelo custode* di Prato (Firenze, GDSU, inv. n. 2526 S; cfr. cat. n. 91) o per la *Pazienza* presso Trinity Fine Art a Londra (Lille, Palais des Beaux Arts, PL 206; cfr. cat. n. 68) – per sostenere l'originale funzione preparatoria del presente disegno, per giunta preliminare a un dipinto di committenza roveresca.

Bibliografia: *Pandolfini* 2014, n. 72 (come Carlo Dolci); BALDASSARI 2015, p. 279 (copia da Carlo Dolci).

Maria Cecilia Fabbri

71.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Claudia Felicita d'Austria in veste di Galla Placidia
1672-1675

Olio su tela
cm 89 x 70
Iscrizioni: sui fogli di carta emergenti dal libro sul tavolo "A(NNO) S(ALUTIS) 1675 e AL SER(ENISSIMO) GRAN DUCA"; sul retro "IMMAGINE DELLA GLORIOSA SANTA GALLA PLACIDIA, AVGVSTISSIMA IMPETRATRICE E RITRATTO DELLA AVGVSTISSIMA CLAVDIA FELICE, FATTO À SPRUCK DA ME CARLO DOLCI, AVANTI LA SVA ESALTAZIONE AL SACRO IMPERIO"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 2148

Fig. 71a - Baldassare Franceschini detto il Volterrano, *Claudia Felicita d'Austria in veste di Galla Placidia*, Londra, British Museum

In vista del matrimonio di Claudia Felicita (1653-1676), figlia dell'arciduca Ferdinando Carlo d'Austria e di Anna de' Medici, con l'imperatore Leopoldo d'Asburgo fu richiesto a Innsbruck "un pittore di alta riga, per fare il ritratto (della futura sposa): e perché Giusto Substermans, pittore unico in tal facoltà, e che più volte si era portato in quelle parti a ritrarre Imperatori e principi di loro augustissima casa, si trovava ormai tanto avanzato negli anni, che per verun modo non si potea di lui far capitale per si lungo viaggio, fu eletto il Dolci". Stando sempre alle memorie di Filippo Baldinucci, dalle quali abbiamo tratto questo brano (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 352-353), apprendiamo che Carlo, tutt'altro che incline a lasciare la natia Firenze, dopo essere stato sollecitato dai membri di Casa Medici e da padre Cesare Larioni suo confessore si decise, suo malgrado, a partire il 5 aprile 1672. Appena giunto alla corte di Innsbruck fu "subito introdotto all'Arciduchessa ed alla sposa figliuola, le quali conoscendo bene il soggetto, non prima l'ebber con benigne dimostranze accolto, che l'introdussero in discorso di cose devote; poi gli fecero assegnare luogo e servitù, ordinando che fosse trattato in modi adatti alla regia magnificienza loro" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 353). Pochi giorni dopo il suo arrivo a corte, Dolci dette inizio al ritratto della giovane arciduchessa, ultimato pochi mesi più tardi, oggi conservato nel Kunsthistorisches Museum a Vienna. Durante la sua permanenza in Tirolo il pittore fu impegnato, oltre all'esecuzione del ritratto, nel restauro di "più quadri d'immagini devote, fatte da valentuomini, le quali il tempo aveva mal conce" e alla realizzazione di una "bella testa di un san Filippo Neri", donata all'abate Viviani, "gentiluomo della serenissima arciduchessa Anna".
Dopo poco più di quattro mesi dall'arrivo a Innsbruck, il pittore intraprese il viaggio di ritorno, partendo il 25 agosto, per giungere a Firenze l'8 settembre, festa della Natività di Maria, come egli stesso annotò nelle sue memorie. Stando ancora una volta ai ricordi di Baldinucci apprendiamo che lo stesso giorno del suo rientro in patria l'artista, "ricompensato (dall'arciduchessa del Tirolo con una) buona quantità di doble e gioje di gran valore", fu ricevuto dai Medici ai quali mostrò, tra le altre cose, "il ritratto fatto pel serenissimo granduca, che gli comandò di finirlo in tal modo, che dovesse rappresentare santa Galla Placidia Augusta Imperatrice, di cui quell'altezza è molto devota" (per questo e gli altri brani sopra citati si veda BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], pp. 353-354). Questo secondo ritratto di Claudia Felicita, oggi conservato nelle raccolte della Galleria Palatina, richiese tempi di lavorazione abbastanza lunghi e, a causa dei disturbi depressivi che affliggevano periodicamente l'artista, fu terminato solo nel 1675. Dopo aver mostrato nel 1672 probabilmente a Cosimo III un abbozzo o solo il ritratto con il volto della giovane arciduchessa, cugina del granduca toscano, Dolci iniziò l'esecuzione dell'opera, usufruendo, come possiamo accertare grazie alle nuove indagini dedicate all'artista soprattutto nel corso di questa esposizione, di disegni e idee compositive fornite da Baldassare Franceschini, detto il Volterrano. Un disegno autografo di questo artista, apparso a un'asta Sotheby's a Londra nel 1980 (McCORQUODALE 1980, p. 94, n. 73) e oggi conservato nel British Museum (fig. 71a), mostra in effetti innegabili tangenze con la tela dolciana. Seppur variata negli elementi di contorno la figura della donna presente nel disegno appare, di fatto, quasi sovrapponibile all'effigie pittorica, mostrando lo stesso taglio del busto e della testa, nonché posa e vesti pressoché simili. La carenza di inventiva, già rilevata da Baldinucci nelle opere di Dolci e sottolineata ampiamente in un saggio dello scrivente in questo catalogo, dovette aver sollecitato il pittore a stringere legami con alcuni dei più importanti maestri fiorentini del tempo, in particolar modo proprio con il Volterrano, autore di interessanti studi grafici da relazionare a opere tarde di Dolci, oggi documentati, oltre che dall'esemplare attualmente al British Museum, da raffinati disegni di ubicazione attuale sconosciuta preparatori per il *San Giovanni Evangelista* e per il *San Casimiro* della Galleria Palatina (a tale riguardo si veda in questo catalogo cat. n. 57).

Fig. 71b - Baccio Bandinelli, *Venere con colomba e fiori*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Fig. 71c - Onorio Marinari, *Santa Cristina da Bolsena distrugge gli idoli*, New York, collezione privata

Collocabile tra i capolavori della ritrattistica di Carlo Dolci, la tela con *Claudia Felicita in veste di Galla Placidia*, della quale è nota una derivazione di bottega passata sul mercato antiquario (cm 52 x 56,5), presenta caratteri esecutivi di finissima qualità e un rigore descrittivo quasi iperrealista, ben rilevabile, soprattutto, nella decantata definizione del personaggio dalle carni marmoree sulle quali sembra steso un sottile strato di cera rosata, nell'analitica definizione delle preziosissime stoffe e nella resa virtuosistica degli splendidi gioielli, che, come sottolinea Baldinucci in relazione a un'altra opera dell'artista, risultano "imitati con modo sì stupendo, che, per molto che si toccasse e ritoccasse la tela per assicurarsi che (essi) fosser dipinti, pareva tuttavia che l'occhio ne rimanesse in dubbio" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 346).

La particolare scelta iconografica del dipinto, che accomuna l'arciduchessa con Galla Placidia (388/392- 450), esalta, in chiave metaforica, il legame tra le due donne, entrambi imperatrici ed entrambi sostenitrici dell'unica vera fede cristiana. Come Galla Placidia, acerrima nemica del paganesimo e del monofisismo, anche Claudia Felicita dovette sostenere con probabilità i suoi principi cattolici in patria, terra confinante con paesi di fede protestante. Come portatrice e testimone di fede, l'arciduchessa è rappresentata nel dipinto nell'atto di distruggere una statuetta bronzea di Diana, simbolo del paganesimo o in questo caso dell'eresia, e sostituirla, non a caso, con un Crocifisso, immagine identificativa della Chiesa Cattolica. In base a questa accezione è da leggersi anche la corona con la croce visibile nello sfondo della composizione, simbolo del potere terreno legato, secondo il credo cattolico, a Cristo.

Da documentazioni archivistiche pubblicate in tempi recenti, ma mai ricondotte alla pittura in esame, apprendiamo che per l'esecuzione della statuetta con *Diana* l'artista ottenne in prestito, per quasi un anno, un bronzetto conservato nelle raccolte medicee. A tale riguardo un Giornaletto di Galleria ricorda, dettagliatamente, che il 19 gennaio 1673 "s'è dato a maestro Carlo Dolci pittore una figurina di bronzo di donna nuda, alta braccia ½ incirca, cavata dalla Tribuna e disse il Signor Pier Maria Baldi aiutante di Camera, aver a servire per copiare in un quadro che il detto fa per Sua Altezza Serenissima" (la "figurina" fu riconsegnata il 2 gennaio 1673 *ab Incarnatione*, ovvero 1674; ABU, Manoscritto 62, Giornaletto di Galleria, 1667-1675, c. 109, in *Collezionismo mediceo* 2011, I, p. 302). Grazie ai preziosi suggerimenti di Cristina Frulli, studiosa alla quale spettano indagini circostanziate sui bronzetti della Tribuna attraverso gli inventari del Cinquecento e del Seicento, è possibile riconoscere nella statuetta citata nel referto archivistico il bronzetto con *Venere con colomba e fiori* di Baccio Bandinelli, già nelle raccolte degli Uffizi e oggi conservata nel Museo Nazionale del Bargello (fig. 71b; per l'opera si veda V. Krahn, in *Baccio Bandinelli* 2014, pp. 360-363, n. 29; con bibl. precedente). Riconoscibile per le particolari disposizioni della testa, del busto e delle braccia, questa, rivestita con un panno per coprire la nudità della figura per una sorta di *pruderie* morale, appare trasformata dall'artista in Diana, dea classica scelta probabilmente dall'artista in quanto simbolo tradizionale di castità.

Il motivo della santa che distrugge l'immagine di una divinità pagana, così come formulato da Dolci in questa pittura, sarà riproposto, con originali licenze interpretative, da vari artisti fiorentini, in particolare dall'allievo Onorio Marinari, che nella sua *Santa Cristina da Bolsena che distrugge gli idoli* in collezione privata a New York (fig. 71c), uno dei capolavori del pittore (BENASSAI 2011, p. 158, n. 88; con bibl. precedente), raffigura la bella martire cristiana seduta davanti a un tavolino in atto di frantumare due statuette, tra le quali, anche in questo caso, un'immagine di Diana.

Echi del ritratto di Claudia Felicita come Galla Placidia di Dolci, come possiamo accertare dal confronto con alcune opere più o meno note, dovettero rimanere vivi nell'ambiente artistico anche in età leggermente più avanzata. L'effetto statuario della figura non passò, ad esempio, certamente inosservato a Giovan Battista Foggini, che nel suo busto di *Marguerite Louise d'Orléans*

Fig. 71d - Giovan Battista Foggini, *Marguerite-Louise d'Orléans*, collezione privata

in collezione privata (fig. 71d), databile ai primi anni Novanta (VISONÀ 1998, p. 25 e tavv. 27-29), presenta affinità stringenti con l'esemplare di Carlino nella resa espressiva del volto, intriso di freddo e altezzoso sussiego, nella foggia particolare dell'acconciatura, nell'ampio scollo della veste e, ancora, nel vezzo di perle e negli orecchini con perle a goccia. L'interesse dimostrato dai membri di Casa Medici per Galla Placidia nel corso del Seicento è testimoniato, insieme al dipinto di Dolci, da una lunetta affrescata da Matteo Rosselli e dall'allievo Domenico Pugliani. Parte integrante di una serie di pitture di artisti diversi dedicate alle "eroine della Fede", l'opera, raffigurante *Galla Placidia che ottiene da Alarico la salvezza di Roma*, fu eseguita negli anni Venti nella Sala delle Udienza nella Villa di Poggio Imperiale (ACANFORA 2005, p. 152; SPINELLI 2008, p. 648, nota 51; HOPPE 2012, pp. 105-106).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V (1974), pp. 352-353; LANZI 1782, p. 79; HEINZ 1960, pp. 229, 231 e fig. 242; McCORQUODALE 1973, p. 488, nota 22; G. Ewald, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 216, n. 125; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 83; BALDASSARI 1995, pp. 162-165, n. 139; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 152, n. 237; BELLESI 2009, I, p. 134 e II, p. 248 fig. 527; BALDASSARI 2015, pp. 282-283, n. 161.

Sandro Bellesi

72.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Studio di fanciulla a mezza figura volta di tre quarti verso destra
1658-1659 circa

Matita nera e rossa su carta bianca
mm 269 x 213
Iscrizioni: in grafia antica, a penna e inchiostro nero, sul recto in basso a sinistra "CARLO DOLCI".
Londra, The Courtauld Institute of Art, inv. D.1952.RW.4369

Pervenuto come autografo di Carlo Dolci al Courtauld Institute di Londra nel 1952 in seguito al lascito testamentario dello storico d'arte britannico Sir Robert Clermont Witt (1872-1952) e trascorsi ormai vent'anni esatti da quando Francesca Baldassari lo pubblicò quale inedito del pittore, il disegno esposto non ha inspiegabilmente goduto fino a oggi della visibilità e della considerazione riconosciute ad altri importanti fogli della raccolta inglese, quantunque l'alto livello qualitativo che di fatto lo contraddistingue lo ponga di diritto ai vertici della grafica dolciana per finezza di esecuzione e sensibilità cromatica nell'abile giustapporsi del rosso e del nero delle matite.
Nel 1995, in virtù delle reciproche analogie riscontrabili nella posa di tre quarti, nell'andamento mosso e avvolgente del panneggio e nelle sembianze conferite alla fanciulla delineata a mezza figura – dalla fisionomia talmente caratterizzata da far pensare a un ritratto al vivo – Francesca Baldassari riconobbe nel presente foglio uno studio compositivo preparatorio per la tela ottagonale con *Santa Maria Maddalena* già in collezione Gerli a Milano, nota all'epoca solo attraverso una fotografia conservata alla Fondazione Roberto Longhi di Firenze (cfr. BALDASSARI 1995, pp. 109, 111, n. 80, figg. 80 e 80a). Ma ultimamente, venuta a conoscenza delle misure esatte del dipinto in occasione della sua recentissima ricomparsa in una raccolta privata romana, la studiosa ne ha proposto la convincente identificazione con l'ottagono di ugual soggetto di Carlo Dolci descritto nel 1776, in coppia con una perduta *Santa Cecilia che suona l'organo*, nel catalogo a stampa della quadreria già in proprietà dello scrittore veneziano Francesco Algarotti (1712-1764) e acquistato insieme al *pendant* presso i suoi eredi nel 1794 dalla famiglia Manfrin di Venezia (cfr. BALDASSARI 2015, pp. 188-189, n. 88) nella persona, aggiungo io, del facoltoso commerciante di tabacco e famoso collezionista Girolamo Manfrin (1742-1802).
Nell'odierna monografia dedicata a Carlo Dolci Francesca Baldassari ha mantenuto inalterata la datazione a cavallo fra il quinto e il sesto decennio del Seicento già riferita nel 1995 al presente disegno e alla *Santa Maria Maddalena* ex Gerli; né ha cambiato idea a distanza di vent'anni riguardo all'ipotesi, a parer mio assolutamente condivisibile, che Dolci si fosse avvalso per l'esecuzione tanto dell'uno che dell'altra della medesima modella da lei ora identificata con Francesca di Scipione Capponi, la stessa che prestò il proprio volto alla *Santa Cecilia in atto di suonare l'organo* nel quadro oggi all'Ermitage di San Pietroburgo (inv. n. GE-44), eseguito da Dolci fra 1657 e il 1659 su commissione del marchese di Magliano e suo grande estimatore Scipione di Pier Maria Capponi (1612-1667), allora residente nel quartiere di Santo Spirito (BNCF, Ms. 152, *Debitori e Creditori del marchese Scipione Capponi*; cfr. BALDASSARI 2015, pp. 23, 29, 230-231, 347, n. 124). Stando alle inedite informazioni archivistiche rinvenute dalla studiosa, nel marzo del 1657 il nobiluomo fiorentino – da non confondersi, come spesso avviene, con l'omonimo Scipione di Piero Capponi (1613-1665) appartenuto ad altro ramo della famiglia – aveva chiesto al pittore di ritrarre nelle vesti della santa martire cristiana la figlia Francesca, in procinto di lasciare la casa paterna di lì a due anni per farsi monaca e assumere il nome di suor Francesca Teresa. Per poter verificare la datazione intorno al 1649-1650 già riconnessa da Baldassari alla citata *Santa Maria Maddalena* e al ricollegato disegno inglese occorre dunque acquisire informazioni sulla modella che posò per entrambi e *in primis* per la *Santa Cecilia* già Capponi, a cominciare dalla sua data di nascita.
Terzogenita degli undici figli nati dall'unione fra Scipione Capponi e Girolama del senatore Bertoldo Orsini, ultima erede dei marchesati di Nola, Pitigliano e Monte San Savino, Francesca Capponi venne battezzata il 5 luglio 1642 (AOSMFF, *Registri battezzate femmine*, 266, c. 64). Pertanto nel 1658-1659, quando si fece ritrarre da Dolci poco prima di prendere i voti nel monastero di Sant'Apollonia – ove sarebbe vissuta sino alla morte nel 1703 (cfr. LITTA 1819-1883, II Serie, XI [1870], tav. XV, *Capponi di Firenze*) – la giovane non aveva più di quindici o sedici anni, l'età in effetti mostrata nella tela dell'Ermitage come pure nell'ottagono e nel foglio in esame. E dal momento che all'aprirsi del sesto decennio del Seicento Francesca Capponi era una bambina di neanche dieci anni, ne consegue che l'esecuzione del presente disegno del Courtauld Institute e della *Santa Maria Maddalena* ex Gerli, che la ritraggono ormai adolescente, dovrà posticiparsi in coincidenza o poco dopo la messa in opera della *Santa Cecilia* già Capponi, saldata a Dolci nell'aprile del 1659 (cfr. BALDASSARI 2015, p. 347). Se posto in rapporto con i dati di stile, questo slittamento in avanti di otto-nove anni rispetto alla data ipotizzata in un certo senso facilita l'inserimento di questo disegno e dell'ottagono correlato all'interno del catalogo di Carlo Dolci; e soprattutto rende meno improvvisa e pienamente giustificabile la matura invadenza del panneggio che sontuoso 'abbraccia' ed enfatizza, come dotato di vita propria, l'immobile figura muliebre chiamata a impersonare la Maddalena; quello stesso panneggio mosso e sovrabbondante, accomodato ad arte, che avrebbe avvolto di lì a poco anche il giovane corpo della *Sincerità* (cfr. cat. n. 46). Ed è il disegno in esame, ben più della sua traduzione pittorica, a focalizzarsi sul vestiario della fanciulla e a conferirgli un rilievo e un'evidenza plastica quasi scultorei; e ciò grazie alla magistrale combinazione fra insistiti tratti a matita nera e il bianco del supporto, al fine di ricreare i cangianti effetti di luce sulle pieghe del serico manto bordato di rosso. La cancellazione delle mani della Maddalena incrociate sul petto e del relativo vasetto degli unguenti – intuibili dalle sagome ancora impresse sulla carta – avvalora l'ipotesi che Carlo Dolci avesse conservato questo rifinitissimo studio compositivo, da considerarsi alla stregua di un modellino, per servirsene da memoria in altre occasioni. Un chiaro esempio di derivazione dal presente disegno, pur con le opportune modifiche del caso, è individuabile nella *Santa Margherita* di Palazzo Pitti (inv. Palatina 1912, n. 227) – anch'essa a evidenza un ritratto – eseguita dal pittore fra il 1664 e il 1665, come da iscrizione autografa a tergo, e in seguito documentata presso Vittoria della Rovere nella villa del Poggio Imperiale (cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189, 197, note 122 e 124).

Bibliografia: BALDASSARI 1995, pp. 109, 111, fig. 80a; BALDASSARI 2015, p. 188.

Maria Cecilia Fabbri

73.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto della moglie Teresa Bucherelli

1654-1660 circa

Matita nera e rossa, acquerello
mm 182 x 137
Iscrizione: a penna con inchiostro bruno su un cartellino del vecchio controfondo, in grafia di Gabburri "Ritratto di Teresa Bucharelli moglie di Carlo Dolci Eccell[entissim].^{mo} Pittore / Fiorentino orig[ina]^{le} fatto da lui"
Marchi di collezione: Francesco Maria Gabburri (Lugt 2992b); Frits Lugt (Lugt 1028)
Parigi, Fondation Custodia, collection Frits Lugt, inv. n. 7880

Questo disegno proviene dalla raccolta di Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742). Fu acquistato in seguito da Georgina Shipley Hare-Naylor, vissuta a Bologna e a Herstmonceaux nel Sussex, dove fu conservato dagli eredi Francis Hare-Naylor e Augustus William Hare. Il foglio, passato successivamente nella raccolta di Laura J. Stevenson, fu venduto all'asta da Sotheby's il 12 marzo 1963 alla Galleria Speelman che lo cedette a Frits Lugt.
Un'iscrizione di Gabburri su un cartellino del vecchio controfondo, indica sia il nome dell'autore del disegno, Carlo Dolci, e sia quello della giovane donna raffigurata, Teresa Bucherelli, moglie del pittore dal 1654. L'attribuzione a Dolci, mai messa in discussione dalla critica, è suffragata dalla qualità del disegno, dalla tecnica usata e dalla grafia, paragonabili a quelle dell'*Autoritratto* di Dolci conservato nel Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 1173F, cat. n. 95).
L'identificazione trova conferma nella scritta secentesca su un ritratto della stessa giovane donna (fig. 73a) pervenuto al Musée du Louvre con altri disegni della collezione di Filippo Baldinucci, amico intimo del pittore (inv. n. 1140, mm 258 x 202, cfr. MONBEIG GOGUEL 2005, pp. 238-239, n. 307). L'iscrizione, stilata sul 'cartouche' baldinucciano, indica non solo che il disegno è opera "Di Carlo Dolci," ma anche che si tratta di un "Ritratto di sua moglie." Non vi possono, dunque, essere dubbi sull'identità della donna raffigurata nei due disegni anche se in quello del Louvre è ritratta in modo più veloce, con maggiore intimità. Si può datare il disegno del Louvre, dove Teresa sembra poco più che adolescente, vicino alla data del matrimonio. Il disegno della Fondation Lugt, dove Teresa sembra un po' più adulta, forse fu eseguito un anno o due più tardi. L'apparente differenza di età potrebbe, tuttavia, essere una mera conseguenza della natura più formale del ritratto e della tecnica più minuziosa impiegata.
Teresa, figlia di Giovanni di Giovan Battista Bucherelli e di Margherita di Bastiano del Nobolo, nacque a Firenze il 6 ottobre 1637, nel popolo di Sant'Ilario a Colombaia, e fu battezzata il giorno successivo (AOSMFF, Registro dei battezzati 163, c. 170v=fotogr. 287). Filippo Baldinucci indica che Dolci "stabilì suo matrimonio con Teresa" nel 1654 (1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 349) e la data è confermata da un inedito contratto di 'parentado' stipulato a Firenze il 25 agosto dello stesso anno (ASFi, Gabella dei contratti 748, cc. 61r-v, gentile segnalazione di Sheila Barker). Al momento della firma del contratto Teresa aveva meno di diciassette anni e Carlo ne aveva già compiuti trentotto, differenza di età non inconsueta all'epoca. Nel contratto si specifica l'ammontare della dote, cinquecento ducati, centocinquanta da consegnare allo sposo al momento delle nozze e i rimanenti trecentocinquanta promessi entro cinque anni. Notiamo con grande interesse i nomi dei testimoni che firmarono il contratto insieme al padre della sposa, fra' Cesareo di Gesù, e Antonio di Marco Lorenzi, ricordati nella biografia di Baldinucci come confessore e medico di Dolci. Ricaviamo, infine, dal contratto una notizia molto importante per comprendere alcune tappe della carriera del pittore: il padre della sposa Giovanni Bucherelli viene indicato come "Guardaroba del Serenissimo Signore Principe Giovan Carlo a Castello." Si spiegano in questo modo le commissioni del cardinale Giovan Carlo de' Medici, per il quale Dolci dipinse tra il 1657 e il 1660 una grande tela, oggi perduta, con la *Visione di san Giovanni Evangelista a Patmos* (MASCALCHI 1982, pp. 60-61) e nel 1662 quella con un *Vaso di fiori e una catinella di tulipani* che è esposta in questa sede (cat. n. 49). Nel corso del matrimonio Teresa portò a buon fine ben otto gravidanze: nel 1657 partorì la figlia Anna, nel 1659 Agnese, nel 1662 Andrea, nel 1664 Caterina, nel 1667 Lisabetta, nel 1670 Agata, nel 1675 Giovanna e nel 1681 Angiola, tutti ricordati nei registri battesimali del fonte di San Giovanni di Firenze (cfr. BALDASSARI 2015, pp. 348-350). Una nona gravidanza, non portata a termine, è ricordata nella biografia di Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], pp. 354-355). Secondo il biografo la moglie di Dolci, affaticata dall'assistenza al marito durante la grave depressione sofferta tra il 1672 e il 1674, partorì un figlio maschio "fuori di tempo". Teresa morì dieci anni più tardi, all'inizio del 1683, pochi mesi dopo aver compiuto quarantacinque anni; fu sepolta il 6 gennaio nella chiesa della Santissima Annunziata (ASFi, Grascia 196, c. 550). Come ha notato Annamaria Petrioli nel 1986, si possono riconoscere le fattezze di Teresa anche in un disegno degli Uffizi, databile tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, dove Dolci ha usato la moglie, oramai più che trentenne, come modella per studiare la posa di una figura in un dipinto di soggetto religioso (GDSU, inv. n. 1179F, matita nera e rossa su carta bianca, mm 215 x 173, cfr. *Gabinetto disegni e stampe* 2005, p. 100; PETRIOLI TOFANI 2014, I, p. 328). Per l'identificazione del dipinto in questione con la *Sant'Apollonia* di proprietà della GalleriaRobilant e Voena, si rimanda al saggio in questo catalogo di Cecilia Fabbri, alla quale spetta il merito del riconoscimento.
Francesca Baldassari ha suggerito che i ritratti di Teresa Bucherelli della Fondation Lugt e del Louvre fossero studi preparatori per la bella tela ovale di Carlo Dolci con *Sant'Agnese* (BALDASSARI 2015, pp. 274, n. 154), opera replicata più volte dal pittore e dai suoi seguaci (*ivi*, pp. 275-276). In realtà, i due disegni e la tela sono legati solo da una somiglianza di tipo familiare tra Teresa e la modella che ha posato per la *Sant'Agnese*. Va, in primo luogo, segnalato che la testa di Teresa nei due ritratti su carta è volta a destra, mentre quella della *Sant'Agnese* è volta a sinistra. Anche se vogliamo concedere che il pittore possa aver sfruttato i disegni invertendo le immagini, la posizione della testa di Teresa in questi risulta nettamente diversa da quella della santa nei dipinti. Si notano, in secondo luogo, alcune significative differenze tra i lineamenti di Teresa nei due disegni e quelli della santa: le labbra della *Sant'Agnese* sono più larghe e più carnose, e il suo viso più lungo. Ci sono, in breve, tutti i motivi per assecondare la tesi avanzata nel 2010 da Linda Wolk Simon, secondo la quale la giovane donna che posò per la *Sant'Agnese* fosse in realtà una delle figlie di Teresa e, in particolare,

Fig. 73a - Carlo Dolci, *Ritratto di Teresa Bucherelli*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

dato il soggetto della tela, la secondogenita Agnese. Lo stesso può dirsi anche della giovane donna raffigurata in un disegno della collezione Tobey di New York che Wolk Simon ha identificato in maniera dubitativa con Agnese (in *An Italian Journey* 2010, pp. 188-190, n. 58). L'ipotesi è suffragata dalla somiglianza tra la giovane nel ritratto Tobey e l'*Autoritratto* di Agnese Dolci, nota grazie a una fotografia della fondazione Zeri (riprodotta in BENASSAI 2011, p. 24, fig. 4 e nel saggio della stessa autrice in questo catalogo).
Considerazioni di natura stilistica suggeriscono che anche il disegno della collezione Tobey deve essere considerato un autoritratto di Agnese, ispirato forse al dipinto paterno: la grafia è più ferma di quella del padre e la capacità di creare un'illusione di spazio intorno alla figura è palesemente più scarsa. Il ductus del disegno della collezione Tobey è, infatti, paragonabile a quello dei ritrattini tracciati nel taccuino del Fitzwilliam Museum, restituiti ad Agnese in occasione di questa mostra (cfr. cat. n. 74).

Bibliografia: *Sotheby's* 1963, p. 26, n. 60; *Frits Lugt* 1964, p. 17, fig. n.n.; THIEM 1977, p. 410, n. 222, n. 221; C. Monbeig Goguel, in *Dessins baroques* 1981, p. 189, n. 114; BYAM SHAW 1983, I, pp. 82-83, n. 79; III, tav. 93; PETRIOLI TOFANI 1986, p. 212, n. 50; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegno* 1986, p. 357, n. 2.322 e in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 83; A. Petrioli Tofani, in *Italian XVIIth-Century Drawings* 1987, p. 124, n. 50; M. Chiarini, in *Bellezze di Firenze* 1991, p. 70, n. 30; BALDASSARI 1995, p. 157, n. 133, 158 fig. 133a; MONBEIG GOGUEL 2005, p. 239, n. 307; L. Wolk Simon, in *An Italian Journey* 2010, p. 188, n. 58, 190, nota 1; BARBOLANI DI MONTAUTO 2014, pp. 93, 95, nota 42, fig. 15; S. Benassai, in *Puro semplice e naturale* 2014, p. 240, n. 44; BALDASSARI 2015, p. 274, n. 154.

Lisa Goldenberg Stoppato

74.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di una figlia di Carlo Dolci

1665-1675 circa

Matita nera e rossa, acquerello su carta grigia
mm 258 x 202
Iscrizioni: a sinistra in basso, a penna con inchiostro grigio, in grafia moderna "CARLO DOLCE"; sul vecchio controfondo a penna con inchiostro, e a matita in grafia moderna "By Carlo Dolci / This drawing belonged to Francis Boucher the French painter / It is engraved in a volume of facsimiles published by Mariette or Basan"
Marchi di collezione: Sir George Clausen (Lugt 539); marca non identificata
New York, Metropolitan Museum, Rogers Fund, inv. n. 1994.383
Opera non in mostra

Questo ritratto su carta proviene dalla collezione di George Clausen (1852-1944) a Newbury, che fu venduta all'asta a Londra da Sotheby's il 2 giugno 1943. Acquistato da Colnaghi, passò nella raccolta di Carl Winter (1906-1966) a Cambridge e, in seguito, in quella della figlia Caroline Winter Forrest. Il foglio, ceduto a Trinity Fine Art nel 1990, fu acquistato dal Metropolitan Museum of Art nel 1994. L'iscrizione sul vecchio controfondo indica una precedente provenienza, non verificata, dalla raccolta del pittore François Boucher (1703-1770) e segnala un facsimile del disegno pubblicato da Mariette o da Basan. Fu acquistato dal Metropolitan Museum nel 1994.

L'attribuzione a "CARLO DOLCE" proposta dalle iscrizioni sul foglio e sul vecchio controfondo non è mai stata messa in discussione dalla critica. Si tratta, infatti, di una magnifica dimostrazione delle capacità grafiche di Dolci, che sa sfruttare la tecnica a due matite per creare dei piccoli capolavori di ritrattistica, concepiti come opere compiute a sé, come se fossero miniature. La grafia è paragonabile a quella nell'*Autoritratto* del GDSU, esposto in questa sede (inv. n. 1173F, cat. n. 96), dove però manca l'acquerellatura che conferisce al ritrattino qui descritto un'aria di maggiore disinvoltura.

Il disegno raffigura una bambina di circa otto anni con occhi e capelli scuri che porta una veste ornata da un largo collare bianco, un vezzo di corallo e un nastro di colore simile intrecciato tra i capelli raccolti sulla nuca. In occasione della mostra di disegni italiani del XVII secolo, allestita al Fitzwilliam Museum nel 1959, l'autore del catalogo identificò la bambina con Agata Dolci, una delle figlie del pittore. Citò come termine di paragone due dei tre ritratti disegnati a matite colorate in un taccuino di proprietà di un'altra figlia di Dolci, Agnese, pittrice in età adulta (Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. n. 904*3, cc. 4r, 6r, 8r; figg. 74a-c). Segnalò in particolare la bambina raffigurata alla carta 4 del taccuino Fitzwilliam, che è identificata nell'iscrizione coeva come "Agata di Anni 4", e anche quella raffigurata alla carta 8, a suo parere la stessa. Il nome di Agata fu riproposto nel catalogo della mostra allestita ad Edinburgh nel 1972 ed è ripetuto in tutti gli studi successivi.

Un dettaglio sfuggito all'attenzione della critica obbliga a riconsiderare la questione, anche se la somiglianza di questa bambina con le sorelline raffigurate nel taccuino del Fitzwilliam Museum può lasciare pochi dubbi sulla sua appartenenza alla stessa famiglia. Il dettaglio in questione è il colore dei suoi occhi, marroni, a differenza di quelli di Agata nel taccuino Fitzwilliam, che sono azzurri. Hanno occhi abbastanza chiari, anche la fanciullina raffigurata alla carta 6 dello stesso taccuino, identificata dall'iscrizione come "Lisabetta di Anni 6", e quella alla carta 8, priva di iscrizioni. Se si incrociano i dati indicati nelle iscrizioni sulle carte 4 e 6 e con quelli tratti dai registri battesimali fiorentini possiamo datare questi ritratti tra la fine di maggio e il 5 dicembre 1674, quando Agata – che è nata il 15 maggio 1670- aveva già compiuto quattro anni, e prima che Lisabetta – che è nata il 5 dicembre 1667– ne compisse sette (cfr. AOSMFF, Registri dei battezzati 280, c. 2v=fotogr. 2, e 278, c. 133=fotogr. 191, segnalati anche da BALDASSARI 2015, pp. 348-349). Lo stesso può dirsi del ritratto sulla carta 8, eseguito senza dubbio dalla stessa mano e nello stesso momento. L'età apparente della bambina raffigurata su questa carta, di nove o dieci anni, induce a scartare il nome proposto in alcuni studi, quello di Agnese Dolci, che nel 1674 compì quindici anni, visto che era nata il 14 settembre 1659, cfr. AOSMFF, Registro dei battezzati 273, c. 75r=fotogr. 96; GUERRIERI BORSOI 1991b, p. 417). La fanciulla sulla carta 8 è più plausibilmente da identificare con Caterina Dolci, che nel maggio del 1674 aveva nove anni e mezzo, essendo nata il 27 dicembre 1664 (AOSMFF, Registro dei battezzati 277, c. 23v=fotogr. 42).

Chiarito l'equivoco sull'identità della terza delle tre bambine nel taccuino del Fitzwilliam Museum, è necessario spendere qualche altra parola per toglierne di mezzo un secondo, riguardante la paternità dei tre ritratti. L'iscrizione sulla prima carta del taccuino indica in modo chiaro che il libretto fu iniziato nel 1667 da una delle figlie che vi dichiara il suo intento di "provare da vero a disegnare", "per ubbidire a mio padre Carlo Dolci." In un'altra iscrizione sulla seconda carta, che porta la data 1670, la stessa figlia afferma di aver ripreso in mano gli esercizi di disegno dopo averli trascurati per un periodo. Il nome della proprietaria del taccuino "Agnesa Dolci" compare, stilata nella stessa grafia tonda, sulla undicesima carta, insieme al nome di Agata Dolci che fu aggiunto in grafia diversa in un momento successivo. Ciononostante alcuni disegni del taccuino, e in particolare i tre ritratti sulle

Fig. 74a - Agnese Dolci, *Ritratto di Agata Dolci*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum

Fig. 74b - Agnese Dolci, *Ritratto di Lisabetta Dolci*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum

Fig. 74c - Agnese Dolci, *Ritratto di Caterina Dolci*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum

carte 4, 6 e 8, sono stati riferiti al padre Carlo sin dal momento della prima menzione (*Exhibition of Italian 17th Century Drawings* 1959, p. 21, n. 33) e ancora pochi anni fa nel catalogo del Fitzwilliam Museum (SCRASE 2011, pp. 222-223). L'attribuzione a Dolci padre è stata accolta negli studi successivi con l'eccezione della breve nota con la quale Carmen Bambach (1995, p. 35) ha annunciato l'acquisto di questo disegno del Metropolitan Museum.

L'attribuzione va oggi riconsiderata alla luce dei nuovi dati che, come abbiamo visto, hanno permesso di stabilire che i tre ritratti del taccuino furono eseguiti tra maggio e dicembre del 1674. A parere di chi scrive, non è colmabile il divario qualitativo tra i ritratti Fitzwilliam e un disegno di soggetto simile firmato e datato da Dolci nel 1674, lo splendido ritratto *Luigi Gualtieri* all'età di tre anni (GDSU, inv. n. 1172F, cat. n. 74). Usando questo disegno e quello del Metropolitan Museum come termini di confronto, risulta più ferma la grafia dei ritratti del taccuino e più incerta la padronanza delle tecniche che dovrebbero creare un'illusione di spazio intorno alle teste delle bambine.

Per queste caratteristiche, tipiche di un artista giovane, i ritratti del taccuino sono da restituire alla figlia Agnese, ricordata da Filippo Baldinucci come pittrice (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 362).

Rimane aperta la questione dell'identità della bambina nel disegno del Metropolitan Museum. Si nota una certa somiglianza con Agnese quale compare in guisa della santa omonima in una tela del padre (citata in cat. n. 73) e con l'*Autoritratto* della pittrice riprodotto da Silvia Benassai nel saggio in questo catalogo. Non è possibile, per ora, trarre conclusioni definitive; non sappiamo che aspetto avessero le sorelle Anna, battezzata il 9 giugno 1657 (AOSMFF, Registro dei battezzati 273, c. 105v=fotogr. 141) e Giovanna, nata il 21 febbraio 1675 (AOSMFF, Registro dei battezzati 282, c. 37r=fotogr. 44). Si può escludere, oltre ai nomi già scartati sopra – quelli delle tre sorelle raffigurate nel taccuino Fitzwilliam –, anche quello di Angiola, nata l'11 novembre 1681 e battezzata il giorno successivo (AOSMFF, Registro dei battezzati 285, c. 98v=fotogr. 170). Aveva solo sei anni quando il padre morì nel 1687.

Bibliografia*: Sotheby's* 1943; *Exhibition of Italian 17th Century Drawings* 1959, p. 21, n. 33; *Italian 17th Century Drawings* 1972, p. 16, n. 40; PETRIOLI TOFANI 1977, p. 39, n. 29b; THIEM 1977, p. 410, n. 221; BYAM SHAW 1983, I, p. 83, n. 79; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegni* 1986, p. 360, n. 2.327; Ch. McCorquodale, in *Die Florentinischen Zeichnungen* 1988, p. 270, n. 146; *Italian Old Master Drawings* 1990, p. 72, n. 30; BAMBACH 1995, pp. 34-35; *Central Italian Drawings* 2001, p. 216, n. 146, nota 7; L. Wolk Simon, in *An Italian Journey* 2010, p. 188, n. 58, fig. 58.1.

Lisa Goldenberg Stoppato

75.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Ritratto di Luigi Gualtieri a tre anni

1674

Matita nera, rossa e azzurra, acquerello azzurro su carta bianca
mm 208 x 142
Iscrizioni autografe: a matita nera, a sinistra in alto "A.° S:ts"; a destra in alto "1674"; a sinistra in basso "Luigi/ Gualtieri/ A:i 3"; a destra in basso "Io Carlo/ Dolci di/ A:i 58"
Marchi di collezione: Galleria degli Uffizi (Lugt 929)
Firenze, GDSU, inv. n. 1172F

Le iscrizioni stilate da Carlo Dolci nei quattro angoli del foglio indicano con precisione la data di esecuzione del disegno, il nome del bambino raffigurato, la sua età e quella dell'autore nel momento che fu eseguito. Grazie alle iscrizioni, Annamaria Petrioli Tofani (2005, 2014) ha potuto riconoscere questo foglio tra i tredici disegni di Carlo Dolci descritti dall'inventario della raccolta grafica degli Uffizi compilato tra il 1780 e il 1784 (BENCIVENNI PELLI 1780 ca-1784=BdU ms. 102, c. n.n., n. 2): "N:° 2 Altro di un bambinetto di Luigi Gualtieri di anni tre fatto nel 1674 mentre Dolci aveva 58 ani , siccome vi è scritto, simile [a due matite]" con, aggiunto in margine, la notizia che "detto Gualtieri è il fratello del celebre dottore". I tredici disegni, citati anche nell'inventario generale degli Uffizi del 1784 (BdU, ms. 113, Classe II, tomo I, c. 372), provengono in buona parte dalla raccolta di Leopoldo de' Medici, fratello del granduca Ferdinando II. Dodici disegni di Dolci sono rammentati nella *Nota de' libri de' disegni (…) che rimasero dopo la morte del Serenissimo Principe Cardinale Leopoldo (…)*, consegnata insieme ai libri il 13 maggio 1687 a Giovanni Bianchi, custode della Galleria degli Uffizi (ASFi, GM 779, n. 212, cc. 995-999, citato da GAETA BERTELÀ 1982, pp. 109-110, 124 nota 3, 137; FILETI MAZZA 2009, p. 241). I fogli in questione sono ricordati nell'indice alfabetico della *Nota*: "Carlo Dolcci al 15:2 Libro Universale a 43 Disegni 12" (*ivi*, c. 1104v). Poiché, come vedremo, il consegnatario dei libri di disegni era il padre di Luigi, è probabile che il ritratto Gualtieri fosse uno dei dodici fogli citati nella *Nota* del 1687. L'aggiunta del ritratto di Luigi potrebbe, in effetti, spiegare l'aumento nel numero di fogli di Dolci rispetto agli undici di mano del pittore conteggiati nel 1675, quando Filippo Baldinucci aggiornò la *Listra* dei disegni del cardinale Leopoldo pubblicata nel 1674.

Luigi, figlio di Lorenzo Gualtieri e di Margherita di Giovanni Cardovelli, nacque nel popolo di San Pier Gattolini il 27 aprile 1671 e fu battezzato il giorno successivo (AOSMFF, Registro dei battezzati 58, c. 142=fotogr. 188). Il fratello Niccolò, il celebre medico rammentato nell'inventario del 1784, nacque e fu battezzato il 10 luglio 1688 (AOSMFF, Registro dei battezzati 67, c. 68r=fotogr. 124). Luigi morì nel 1751 e fu sepolto il 2 gennaio nella chiesa del Carmine (ASFi, Decima 2178, arroto n. 23, c. 118).

Il padre Lorenzo, probabile committente del disegno, è rammentato da Carlo Sebregondi come dispensiere maggiore della corte medicea (ASFi, Raccolta Sebregondi 2772, cc. n.n.). La notizia è confermata da un grande numero di mandati di pagamento emessi dalla granduchessa Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II de' Medici, negli anni Ottanta e Novanta per pagare "Lorenzo Gualtieri di Dispensa (…) per commestibili straordinari che ha somministrato per Nostro servizio (…)"(ASFi, MdP 6251 c, d, e, f, g, h). Anche il nonno Giovanni Gualtieri doveva lavorare per la corte granducale; altrimenti non si spiega perché Lorenzo, figlio di Giovanni e di Lessandra Vallesi, ebbe l'onore di essere tenuto a battesimo il 5 ottobre 1644 dalla granduchessa Vittoria della Rovere e da Leopoldo de' Medici (AOSMFF, Registro dei battezzati 45, c. 68r=fotogr. 114).

Dal carteggio di Filippo Baldinucci si traggono notizie di un altro genere di incarico dato a Lorenzo Gualtieri da Cosimo III de' Medici. In una lettera indirizzata ad Apollonio Bassetti il 9 dicembre 1681, Baldinucci fece cenno all'assistenza prestatagli da Gualtieri per ordinare la raccolta di disegni lasciata dal cardinale Leopoldo (cfr. BALDINUCCI 1674-1675, ed. 1975, pp. 491-493). Un'ulteriore testimonianza del suo ruolo nell'impresa si ricava dalla serie di conti dei librai e degli scrivani che lavorarono alla fattura dei libri di disegni tra il 1678 e il 1679, tutti controfirmati da "Lorenzo Gualtieri come uno de' manifattori de' Libri de' Disegni di S.A.S." (ASFi, GM 848, cc. 7, 36, 63, 164, 187, 226, 385, 402, 461-462, 478). Fu Gualtieri a consegnare i libri al custode degli Uffizi il 13 maggio 1687: Il suo nome compare sulla copertina del fascicolo rilegato che contiene la *Nota de' libri de' disegni* stilata nel 1687 (ASFi, GM 779, ins. 9, fasc. 212, cc. 992-1027) e una carta sciolta infilata sotto alla copertina parla della "consegnia fatta dal Signor Gualtieri" (c. 991). Il ruolo di Lorenzo Gualtieri non doveva essere quello del mero coordinatore dell'impresa, visto il tono dotto di altre lettere su questioni artistiche indirizzategli da Baldinucci (BAROCCHI 1975, pp. 318-319, 338-339, 421-422, 432). Dolci, amico intimo di Baldinucci, avrà conosciuto Lorenzo Gualtieri tramite lui.

Sappiamo, inoltre, che Lorenzo Gualtieri, in qualità di dispensiere, accompagnò Cosimo III e il figlio Giangastone de' Medici in un pellegrinaggio a Loreto nel 1695 (URBANI 2008, p. 56). Morì solo sei anni più tardi il 17 marzo 1701 [ab Inc.=1702], data specificata nel libro della Decima granducale che registra il passaggio ai figli per successione dei suoi ricchi possedimenti a San Leolino in Val d'Ambra (ASFi, Decima 2099, arroto n. 52). Il luogo della sua sepoltura, la chiesa del Carmine, è specificato in un registro dei morti (ASFi, Grascia 197, c. 217v).

Dopo la morte di Lorenzo, Luigi subentrò nella sua carica. "Luigi Gualtieri Dispensiere" è rammentato in un elenco dei donativi distribuiti da Federico IV di Danimarca alla fine del suo soggiorno a Firenze nel 1709, documento allegato alla *Relazione dell'Ingresso e permanenza del re* attribuita a Luigi da Domenico Moreni (1819, p. 42). È stato riferito a Luigi Gualtieri anche un altro manoscritto, databile al 1731, una cronaca impietosa del declino di Gian Gastone, l'ultimo granduca di casa Medici, e del suo rapporto poco edificante con l'aiutante Giuliano Dami (cfr. URBANI 2008, pp. 112-113, 140, nota 424). L'etichetta di diffamatore, assegnata a Luigi dalla storiografia, è difficile da conciliare con l'immagine angelica tramandata da Carlo Dolci in questo disegno.

Charles McCorquodale (1973, 1986) ha suggerito che Dolci si sia servito del ritratto di Luigi Gualtieri bambino per la testa di Cristo in una piccola tela del 1680 che raffigura *Gesù bambino con una ghirlanda di fiori* (Monaco, Alte Pinakothek, inv. no. 282, BALDASSARI 2015, p. 243, n. 132). La tela di Monaco sembra, in realtà, derivare direttamente dalle precedenti versioni della stessa composizione che furono eseguite da Dolci nel 1663 e tra il 1672 e il 1674 (Madrid, collezione Thyssen-Bornemisza e Vienna, Kunsthistorisches Museum, cfr. BALDASSARI 2015, pp. 240-243, nn. 130-131). Si potrebbe, semmai, parlare di un rapporto di dipendenza del ritratto Gualtieri dal modulo già sperimentato da Dolci nelle prime versioni della tela. Il disegno non può, in alcun modo, essere inteso come uno studio preparatorio. La tecnica a matite colorate e acquerello usata con grande precisione, il livello di finitura e il contorno mistilineo conferiscono al disegno la dignità di un'opera a sé, paragonabile a quella di un ritratto in miniatura.

Bibliografia: BALDINUCCI 1674-1675, ed. 1975, p. 186; RAMIREZ DI MONTALVO 1849, p. 202d, n. 135; FERRI 1890, pp. 52-53, n. 1172; FERRI 1895-1901, c. 127r, n. 1172F; *Catalogo dei ritratti* 1911, p. 34, n. 1172; *Catalogo della mostra di Disegni Italiani* 1922, p. 25, n. 1172; HEINZ 1960, pp. 231 fig. 248, 232; DEL BRAVO 1963, pp. 37, 40, nota 11, tav. 52b; McCORQUODALE 1973, pp. 479-480, 481, 488, nota 23; PETRIOLI TOFANI 1977, p. 38, n. 29a; *Italjanskij risunok* 1982, pp. 61-62, n. 88, fig. 88; C. Monbeig Goguel, in *Dessins baroques* 1981, p. 189, n. 115; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 452, n. 1.254; MATTEOLI 1988, p. 385, n. 6; BALDASSARI 1995, p. 167, n. 141; *Gabinetto disegni e stampe* 2005, pp. 97-98, n. e fig. 1172F; PETRIOLI TOFANI 2014, I, parte I, p. 327.

Lisa Goldenberg Stoppato

76.
Giusto Suttermans
(Anversa, 1597 – Firenze, 1681)

Ritratto di gentildonna in veste di Flora
1655-1660 circa

Olio su tela
cm 88 x 78
Calenzano (Firenze), Fondazione Adolfo Carmine (Accademia di Belle Arti di Firenze)

Il dipinto, finora sconosciuto alla critica storico-artistica, rappresenta una giovane figura muliebre con abiti eleganti e monili in metalli pregiati e gemme, descritta fino all'altezza del bacino all'interno di uno spazio architettonico nel quale si intravede solo un tendaggio verde dai vibranti cangiantismi dorati, in atto di sorreggere tra le mani un variopinto mazzo di fiori, composto soprattutto da rose, garofani, gelsomini di Spagna e zagare, meglio note come fiori di arancio. La presenza dei fiori, collocati non a caso all'altezza del ventre della figura, tendono a comparare metaforicamente la giovinetta a Flora, divinità classica associata per tradizione alla procreazione. Eseguita probabilmente in previsione di un fidanzamento o di un matrimonio, l'opera allude, come altri dipinti iconograficamente simili, all'auspicabile fecondità della donna, ancora vergine come è sottolineato, in chiave simbolica, dalla profusione di perle, gemme associate per tradizione all'illibatezza, nonché al candore dell'animo puro benedetto da Dio. La presenza dei fiori di arancio, legati per consuetudine al matrimonio, indicano, inoltre, che la figura è in età da marito ma non ancora sposata, come suggeriscono, in tal senso, i fiori tra i capelli, ornamenti utilizzati solitamente dalle fanciulle e dalle giovani donne nubili.
Sebbene non siano note al momento la storia e l'identità del personaggio ritrattato, il dipinto, che presenta sul telaio alcune ceralacche con uno stemma di un casato non facilmente identificabile, fa parte di una serie di tele conservate nella Villa di San Donato a Calenzano, oggi sede della Fondazione Adolfo Carmine dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Antica proprietà dei Medici, la villa, adiacente l'antica chiesetta di San Donato posta sulle alture di Calenzano, passò nel corso del Seicento alla famiglia Pontelli e, in seguito all'estinzione di questa, ai Bombicci, che presero appunto il nome Bombicci Pontelli, proprietari dell'immobile fino al primo Novecento. Sebbene in questo edificio siano conservati molti ritratti della famiglia Pontelli, tra i quali quello di Francesco Saverio firmato da Filippo Maria Galletti e datato 1707, non possiamo stabilire con certezza se il ritratto della gentildonna in esame possa essere legato alla stessa casata, in quanto privo di iscrizioni di riferimento, a differenza di gran parte degli altri, e per la presenza di uno stemma diverso da quello Pontelli.
I caratteri di stile, l'alta qualità esecutiva e soprattutto la vivida espressività del volto dell'effigiata, degna di un abilissimo ritrattista, consentono di assegnare l'opera, anche in assenza di riscontri documentari o bibliografici, al catalogo autografo di Giusto Suttermans, pittore fiammingo giunto nel 1620 a Firenze, dove, nominato ritrattista ufficiale dei Medici, risulta attivo, salve sporadici spostamenti, fino al momento della morte, avvenuta nel 1681 (per una traccia biografica dell'artista si veda GOLDEBERG STOPPATO 1986, pp. 167-169).
Il dipinto, annoverabile "tra la quantità di stupendi ritratti che sono usciti dal pennello (di Giusto) nel corso di molti anni" (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, IV [1974], p. 500), presenta nella sintassi esecutiva, nella descrizione dell'abbigliamento e nella foggia dell'acconciatura della figura elementi caratterizzanti della produzione centrale dell'attività di Suttermans, trovando una collocazione cronologica adeguata alla seconda metà degli anni Cinquanta del Seicento. Al di là delle analogie nella definizione pittorica del volto con alcuni dei ritratti più belli della serie dedicata ai bambini di Casa Farnese (licenziata tra il 1639 e il 1640; a tale riguardo si veda *Un granduca e il suo ritrattista* 2006, pp. 12, 14-15), la tela, in stretta sintonia anche con *Vittoria della Rovere come Allegoria della Poesia* in collezione privata (fig. 76a; BELLESI 2009, I, tav. LVI), mostra, come mi suggerisce acutamente Lisa Goldenberg Stoppato, affinità lessicali e tipologiche stringenti soprattutto con il *Ritratto di Vittoria della Rovere, granduchessa di Toscana*, oggi conservato nella Villa di Poggio a Caiano, documentato al 1655 (*Un granduca e il suo ritrattista* 2006, p. 18 fig. 15). Analogo, seppur in modi diversi, alle due opere citate con la granduchessa Vittoria nel taglio dell'abito, nell'acconciatura e nella resa pittorica del volto della figura, l'opera, che usando parole di Baldinucci potremmo definire di "bella maniera" e "vago colorito", è da relazionarsi, per affinità iconografiche, a uno dei capolavori suttermaniani, ovvero il bellissimo *Ritratto di Isabella d'Este in veste di Flora* presso le raccolte della Banca Popolare di Vicenza, databile anch'esso agli anni Cinquanta (L. Goldenberg Stoppato, in *Palazzo degli Alberti* 2004, pp. 93-96 n. 30; con bibl. preced.). A differenza di questo, già aperto alle formule descrittive del pieno barocco, l'opera in esame, nella quale risultano evidenti legami pittorici con il linguaggio vandychiano, mostra uno schema descrittivo più statico e convenzionale, con la figura, posta in posa frontale, con lo sguardo rivolto idealmente verso l'esterno e quasi comunicante con uno o più ideali interlocutori. Formule tipologiche e descrittive analoghe a quelle adottate da Suttermans nell'esecuzione di questo dipinto o di altri ritratti femminili dovettero rimanere vive per molto tempo nell'ambiente artistico fiorentino, come testimoniano, tra i molti esempi, vari studi grafici di volti di fanciulle eseguiti da Carlo Dolci, artista che nel corso della sua vita mostrò, di fatto, originali accostamenti alla ritrattistica del maestro fiammingo.
Il tema della giovane gentildonna in veste di Flora ebbe notevoli riscontri e apprezzamenti nella pittura fiorentina della seconda metà del secolo, tempo nel quale Antonio Franchi, successore di Suttermans nel ruolo di ritrattista mediceo, eseguì due tra le sue opere profane più interessanti, ovvero il *Ritratto di Lucrezia Rinuccini Corsini come Flora* presso i principi Corsini a Firenze (G. Ewald, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 232-233, n. 137) e la *Dama in veste di Flora* in collezione privata (GREGORI 2001b, pp. 162 e 164).
In previsione della mostra l'opera è stata restaurata da Laura Caria e Camilla Bruschi.

Inedito

Sandro Bellesi

Fig. 76a - Giusto Suttermans, *Vittoria della Rovere come Allegoria della Poesia*, collezione privata

77.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

San Giovannino dormiente
(il *Sonno di san Giovannino*)
1675 (?)

Olio su tela in ovale
cm 45 x 58,3
Iscrizione: sul cartiglio "ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI"
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 154

La celebre tela, 'manifesto' dolciano, tra i dipinti più noti dell'artista, venne realizzata da Carlino, come ci dice Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 354), per la granduchessa Vittoria della Rovere, principale collezionista medicea del Nostro di cui arrivò a possedere oltre trenta opere (cfr. SPINELLI 2012a, pp. 185-189 e il mio saggio in catalogo) riferite al suo pennello nei documenti d'archivio come negli inventari delle raccolte della principessa.
Il biografo, descrivendo il dipinto: "fece Carlo con estrema diligenza per la serenissima granduchessa Vittoria, per la sua real villa dell'Imperiale, in piccolo ovatino per larghezza, un san Giovannino addormentato, e vi è san Zaccaria e santa Lisabetta", ne colloca l'esecuzione al tempo del *Ritratto di Claudia Felicita come Galla Placidia*, datato 1675 (cat. n. 71), poco dopo una delle crisi professionali di cui l'artista era sovente vittima a causa dell'umore malinconico, della natura "riflessiva e timorosa" che lo affliggeva, rientrata l'anno successivo (1676) anche grazie al conforto di amici quali il biografo stesso o Domenico Baldinotti (*ivi*, pp. 354-355). Recentemente Baldassari (2015, pp. 284, 349), in virtù della tradizionale cronologia dell'opera al primo lustro dell'ottavo decennio del Seicento, ha proposto di collegare alcuni generici pagamenti dell'amministrazione di Vittoria al Dolci, riferibili al 1673, resi noti da Marilena Mosco (2007, p. 35) e da chi scrive (SPINELLI 2012a, p. 194 nota 55), al compenso per l'opera.
Il primo ricordo documentario della tela, sistemata dalla Granduchessa nella villa del Poggio Imperiale, risale al 1692, al tempo della stesura dell'inventario di quella residenza (ASFi, GM 992, c. 95r-v): in questo, il dipinto, puntualmente descritto: "Un quadro in tela aovato, alto ¾, largo braccia 1 dipintovi di mano di Carlin Dolci un S. Giovannino nudo a diacere sopra d'un panno rosso in atto di dormire, e S. Elisabetta in atto di mirare il cielo, con mano destra al petto, e panno bianco nella sinistra, et altro santo che credesi S. Giovacchino in atto di leggere, ambedue figure fino a mezzo, e tre teste d'angioli, con adornamento intagliato, con uccelli sugl'angoli che lo riquadrano, scartocci riportati ne mezzi, e tutto dorato, alto braccia 1 e 1/5, largo braccia 1 soldi 7", segnato con il numero 627 (con un rimando all'inventario 'a capi' della villa, redatto nello stesso anno: ASFi, GM 995, c. 140, n. 627), risulta collocato nella "sala dei quadri dell'appartamento della suddetta Serenissima Granduchessa con le finestre sul giardino segreto", un ambiente nel quale erano visibili oltre quarantacinque opere, ben sette delle quali riferite al nostro artista, alternate a capolavori antichi (Tiziano, Dürer, Bassano, Veronese, Barocci, Andrea del Sarto), a ritratti di Suttermans, a opere d'altri pittori contemporanei (Cortona, Ferri, Pignoni, Volterrano, Luca Giordano, Onorio Marinari).
Pochi anni dopo, nel 1695, la tela viene nuovamente censita in villa (ASFi, GM 1088, c. 253, n. 627), mentre nel 1761 risulta registrata a Palazzo Pitti (ASFi, GM, Appendice 94, c. 25r, n. 8). Trasferita a Parigi nel 1799 con il bottino napoleonico, sottoposta in quell'occasione a un intervento di restauro, venne restituita nel 1815 (cfr. G. Ewald, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 214, n. 123). Da quel momento, il dipinto risulta sempre citato nei cataloghi e nelle guide di Galleria (cfr. in proposito, il compendio in scheda OA, n. 00021988, S. Grazzini 1975; in M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 142, n. 215; in BALDASSARI 2015, p. 284, n. 162).
L'opera, che il restauro ha rivelato essere un capolavoro assoluto del pittore nella finezza dell'esecuzione degna d'una miniatura – riemersa in pieno da sotto gli strati di vernice che assordavano e 'affocavano' la tela, alterandone completamente i rapporti luministici e cromatici e il tono più freddo, porcellanato, da intarsio di pietre dure quale oggi invece si recupera – è decisamente scelta

Fig. 77a - Botteghe granducali, *Reliquiario di san Giovannino*, quinto decennio del XVII secolo. Firenze, Conservatorio di San Francesco di Sales

anche nell'iconografia. Secondo Ewald (in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 214, n. 123), la posa di Giovannino – che, com'è stato giustamente rilevato, è ispirata all''Ermafrodito' Borghese oggi al Louvre (BALDASSARI 2015, p. 32) – richiama quella, più consueta, di Gesù Bambino dormiente mentre gli attributi presenti sulla tela alludono al destino del Battista: il cuscino rosso vinato sul quale riposa Giovannino ne evocherebbe il futuro martirio, mentre la croce di giunco col filatterio e l'iscrizione ne qualificherebbero il ruolo di precursore. Tale ipotesi interpretativa è ripresa da Serafini (cfr. il suo saggio in catalogo), il quale precisa che il sonno stesso del fanciullo, giacente come esangue, ne prefigura la morte per la quale piangono i tre cherubini visibili a sinistra, la madre Elisabetta che eleva gli occhi al cielo, come a offrire al Signore il sacrificio del figlioletto, mentre a destra Zaccaria legge pensieroso un libro, forse l'Antico testamento, il Salmo 4,9: "In pace in idipsum dormiam, et requiescam". L'iconografia della tela è però forse derivata, sempre secondo lo studioso, dall'esegesi di Maria Maddalena de' Pazzi sul medesimo versetto, la cui interpretazione è incentrata dalla mistica intorno al tema consolatorio dell'imitazione di Cristo nel martirio spirituale e carnale.

Mi chiedo, tuttavia, se nel gesto di Elisabetta che scopre la nudità del Battista addormentato sollevandone la candida camicia ed eleva una prece all'Altissimo portando una mano al cuore, commossa e ispirata – Altissimo del quale potrebbe essere 'sintesi' simbolica la luminescenza dorata apparsa col restauro al bordo estremo della tela, esattamente al disopra della testa della donna, in direzione del suo sguardo – non vi si possa trovare anche l'omaggio devoto al Signore d'una madre avanti con gli anni, qual'era la cugina della Vergine, per l'insperata, miracolosa, maternità. Nel caso quest'ipotesi sia praticabile – l'atteggiamento d'Elisabetta sembra configurare anche la chiara offerta a Dio del proprio figlio – gioverà ricordare allora che nel 1660 la committente del quadro, Vittoria, era tornata madre dopo diciott'anni dalla nascita del primogenito, il granduca Cosimo, dando alla luce, alla non più verde età di trentotto anni, il principe, poi cardinale, Francesco Maria; una gravidanza insperata, questa, che aveva segnato, tra l'altro, il riavvicinamento della granduchessa con il marito Ferdinando II dopo un lungo periodo di grave freddezza coniugale. Che la tela si possa dunque considerare come un tardivo omaggio di Vittoria a Dio per la nascita del secondogenito, un meraviglioso *ex-voto* dipinto quindici anni dopo (vigendo la datazione baldinuccina al 1675 circa) a memoria del 'miracolo' del quale era stata beneficiaria, realizzato dal suo artista prediletto? E se invece la cronologia dell'opera fosse da riconsiderare, al di là del referto del biografo?

La figura di Giovannino dormiente appoggiato alla canna vanta anche un precedente iconografico fiorentino in un piccolo reliquario oggi presso il Conservatorio di San Francesco di Sales, realizzato dalle Botteghe granducali e databile *ante* 1650 (fig. 77a) – proveniente dalla medicea Cappella delle Reliquie di Pitti (cfr. S. Cialdai, in *Sacri Splendori* 2014, p. 226, n. 55) –, che mostra il fanciullo serenamente disteso, con un canino ai piedi a vigilare sul suo riposo, coperto della pelliccia d'agnello che invece nella tela di Dolci non compare, sostituita da una bianca camicetta retta da Elisabetta.

Con la sua centralità nella tela, quest'indumento si qualifica come uno dei particolari più impressionanti rivelati dalla pulitura che ne ha restituita la lunare evidenza, facendone apprezzare il bottoncino, miniato nel ricamo, così come la rimozione delle vecchie vernici ha svelato il raffinato 'concerto' cromatico del vestito della donna, un sottilissimo, candido lino che spunta al collo sul quale si sovrappongono il bordino della camicia lapislazzuli – che rifà capo in basso, sotto il panno rosso sul quale è adagiato il fanciullo, ad accrescere la tridimensionalità della composizione – e il vestito di un morbido colore verde bottiglia, l'insieme racchiuso nel manto marrone. Ma tutto il quadro è informato di virtuosità pittoriche davvero sorprendenti anche per un autore, il nostro Carlino, abituato a lavorare in finezza, che comunque, in questa occasione – vista la prestigiosa committenza medicea e lo stesso soggetto dell'opera, saldamente legato alla religiosità cittadina –, si produce al massimo delle proprie possibilità esecutive. La luce ha un ruolo fondamentale nella tela e viene attentamente calibrata dall'artista sulle epidermidi a rivelarne la diversa condizione: rosata e morbida si palesa nel fanciullo, di una tenerezza indicibile negli arrossamenti alle estremità delle mani e dei piedini, e nei riccioli inanellati, fili metallici riflessati d'oro, mentre si fa più scultorea nel busto e nel collo, torniti come un marmo antico, di Elisabetta, della quale l'artista accenna all'età matura nell'incarnato più livido e nei capelli biondo cenere che adesso si distinguono bene sotto il cappuccio. Analogamente, la figura di Zaccaria, arretrata rispetto alla donna e vista in scorcio, beneficia in pieno del partito luminoso scelto dal pittore nella definizione della barba che s'imbianca, nell'accentuato naturalismo della mano destra, con le vene in rilievo, negli occhi, con le ciglia del destro accarezzate dalla luce e rese con un tono di colore più chiaro, a fronte dell'altro, dipinto invece in penombra; un saggio magistrale di pittura lenticolare si apprezza, infine, nel contrasto tra il candido filatterio in pergamena che si intreccia alla canna e consente, in trasparenza, di leggere l'iscrizione, e il panno vinato cangiante e gallonato d'oro sul quale si adagia il bambino, quasi metallico il primo, morbido e accogliente il secondo.

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 354; INGHIRAMI 1819, p. 34; GALLETTI 1883, n. 32, p. 271; HEINZ 1960, p. 233, n. 39; DEL BRAVO 1963, p. 37; McCORQUODALE 1973, p. 488; G. Ewald, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 213, n. 123; CANTELLI 1983, p. 69; BALDASSARI 1995, p. 165, n. 140; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 142, n. 215; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134; CANTELLI 2009, p. 88; SPINELLI 2012a, pp. 188-189; SERAFINI 2014a, I, p. 185 nota 35; II, pp. 141-142; BALDASSARI 2015, p. 284, n. 162.

Riccardo Spinelli

78.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)
Madonna col Bambino
(la *Madonna delle pietre dure*)
1640-1645 circa

Olio su tela
cm 86 x 68
e
Galleria dei Lavori (su disegno di Giovan Battista Foggini)
Cornice
1697

Bronzo dorato, ebano, diaspro, pietre dure
cm 117 x 99
Firenze, Palazzo Pitti, Appartamenti Monumentali, cappella (già camera dell'alcova del Gran Principe Ferdinando de' Medici), inv. O.d.A. 1911, n. 751

Il dipinto, tra i più celebri dell'artista anche per la spettacolare incorniciatura in ebano, bronzo dorato, diaspro e pietre dure, appartenne sicuramente a Cosimo III che nel 1697, provvisto del suntuoso 'inquadramento', lo regalava alla diletta figlia Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, in occasione delle nozze del fratello di questa – e figlio terzogenito del granduca – Giovanni Gastone con Anna Maria Francesca Saxen-Lauenburg, celebrate a Düsseldorf (dove la Medici regnava dal 1691) il 2 luglio di quell'anno (cfr. A. Giusti, in *La principessa saggia* 2006, p. 272, n. 140). L'opera tornò a Firenze nel 1717, con il rientro in patria dell'Elettrice, rimasta nel frattempo vedova.
Dai documenti editi da Lankheit (1962, pp. 64-65, 317-318, docc. nn. 554, 556, 558) sappiamo che la cornice del dipinto, realizzata dalla Galleria dei Lavori su probabile disegno dell'architetto e scultore granducale Giovan Battista Foggini, era ancora in fattura nel gennaio del 1697 e venne terminata nel maggio successivo, con l'ingresso dell'oggetto in Guardaroba generale, dopo che nel mese di aprile s'era provveduto a saldare le fatture per i materiali impiegati quali l'argento e l'oro per dorare i bronzi, con un pagamento rilasciato a Cosimo Merlini.
Una di queste registrazioni di Guardaroba chiarisce anche il contesto nel quale la cornice ebbe vita: "deve servire per il presente sposalizio del Ser.mo Principe Gio. Gastone" (*ivi*, p. 318, doc. n. 558), che ha portato a credere che l'oggetto fosse stato voluto dal granduca quale dono di nozze per il matrimonio del suo ultimogenito (cfr. K. Aschengreen Piacenti, A. Gonzáles-Palacios, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 356, n. 199). In realtà, i documenti segnalati da Stefano Casciu ad Annamaria Giusti chiariscono che la beneficiaria del regalo fu invece l'Elettrice la quale apprezzò moltissimo l'omaggio paterno, tanto da preferire il 'suo' Dolci, con "quel ricco ornamento", ai due dipinti di Raffello (la *Sacra Famiglia Canigiani*) e di Andrea del Sarto (la *Madonna col Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino*) – oggi alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera – che il munifico granduca di Toscana aveva, con l'occasione, inviato al genero Elettore (cfr. A. Giusti, in *La principessa saggia* 2006, p. 272, n. 140).
Per quanto attiene invece al dipinto, si dà ragione, in questa sede, dell'errata interpretazione d'un passo di Baldinucci – inserito nella 'vita' di Dolci – operata da Giovanni Masselli nella scheda a commento di questa bella tela, leggibile nel volume IV de *L'Imperiale e Reale Galleria* edito nel 1842, che ha generato non poca confusione circa l'eventuale committenza dell'opera. In detta scheda l'autore, parafrasando il biografo e parlando della ben nota crisi professionale che aveva colpito Carlino nel 1675 circa, ricordava che l'artista era tornato all'opera, dopo un periodo d'inattività, grazie anche all'intervento d'alcuni cari amici e del confessore che lo avevano obbligato a finire due dipinti, due immagini di Maria Vergine lasciate abbozzate nel velo che ne copriva la testa, una delle quali iniziata per Filippo Franceschi, la seconda per la granduchessa Vittoria. La buona riuscita di questo lavoro, come sappiamo, ebbe benefici effetti sul pittore che poté così liberarsi della "forte appressione di aver perduta ogni abilità nell'arte", scacciando altresì "quegli oscuri fantasmi" che ne avevano avvelenata l'esistenza per un anno intero.
Fin qui il ricordo del Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 355) – per sua ammissione, tra gli artefici, assieme a Domenico Baldinotti, della 'rinascita' di Carlino – il quale, nel ricordare questo fatto, identifica chiaramente i dipinti citati in due versioni della cosiddetta *Madonna del velo* (iconografia più volte trattata dall'artista) che il Masselli, invece, travisando la fonte, stravolge nel significato storico con un'affermazione lapidaria, quanto meno azzardata e, soprattutto, priva di fondamento, dichiarando che: "Non sussistendo di questo autore (il Dolci) nel R. Palazzo altra Madonna col velo, mi confermo nell'opinione or'ora enunciata (nella parte iniziale della scheda: che la *Madonna delle pietre dure* sia stata dipinta per Vittoria), esser cioè dessa quella fatta per la granduchessa Vittoria e di che fa parola il Baldinucci nel citato racconto".
L'errore interpretativo ha indotto gran parte della storiografia moderna a credere alla possibilità d'una commissione roveresca della tela e ad una conseguente collocazione cronologica al 1675 circa, peraltro messa in dubbio già dallo stile dell'opera (BALDASSARI 1995, p. 46, n. 17) la cui datazione, proposta alla seconda metà del quarto decennio del Seicento (BALDASSARI 2015, p. 112, n. 29), credo si possa spostare leggermente più avanti, entro la prima metà del successivo per la vicinanza stilistica e di 'tono' con capolavori di quel periodo. Tra questi, la *Madonna dei gigli* del Museo di Montpellier (datata 1642; cfr. BALDASSARI 2015, p. 138, n. 45) o i *Quattro Evangelisti* – oggi divisi in varie collezioni –, forse gli stessi di cui parla il Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p, 341), commissionati dal confessore dell'artista, poi transitati in Casa Galli, in seguito presso i Riccardi (su queste tele, cfr. BALDASSARI 2015, pp. 128-133, nn. 39-41, con bibl. preced.) dove furono specificatamente ammirati – unici dipinti di quell'imponente collezione di famiglia – anche dal granduca Pietro Leopoldo nell'agosto del 1768, in occasione d'un ricevimento offerto da quei marchesi in onore del sovrano toscano (cfr. Biblioteca Moreniana di Firenze, fondo Bigazzi 216.3, c. 190v, gentile comunicazione di Silvia Castelli).
Come poi la *Madonna delle pietre dure* sia giunta a Cosimo III è cosa misteriosa, a tutt'oggi da appurare: potrebbe essere stata comprata direttamente da Vittoria negli anni nei quali sono certificati costanti pagamenti all'artista – spalmati su un ventennio, dal 1667 al 1685 (cfr. SPINELLI 2012a, pp. 185, 194, note 185-189), – oppure dopo la morte del pittore (in proposito si ricordano compensi per opere di Dolci, non identificate nel soggetto, nel novembre del 1692 e nel giugno dell'anno successivo; cfr. *ivi*, p. 188) e poi regalata al figlio granduca. In tal modo se ne spiegherebbe l'assenza sia negli inventari di Pitti *ante* 1697 (quando l'opera, incorniciata, emigra a Düsseldorf), *in primis*, in quello del 1688 (ASFi, GM 932), sia in quelli dell'Imperiale, in particolar modo la lista relativa al patrimonio artistico di Vittoria, dettagliatissima, del 1692 (ASFi, GM 992) dove una tela con questo soggetto, assegnata a Dolci, non figura. Un'altra ipotesi circa l'arrivo al sovrano del dipinto potrebbe essere quella di un acquisto diretto operato da Cosimo giusto nella circostanza del matrimonio del figlio minore, magari sul mercato artistico cittadino nel quale, come sappiamo dal Baldinucci, circolavano dipinti di Carlino – ne fu acquirente anche il Gran Principe Ferdinando (cfr. EPE 1990) –, molti dei quali "in quadro e in ottangolo, grandi e piccoli" rimasti in bottega al decesso dell'artista (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 362).

Bibliografia: per il dipinto, cfr. *L'Imperiale e Reale Galleria* 1837-1842, IV (1842), *ad indicem*; HEINZ 1960, p. 233; G. Ewald, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 214, n. 122; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 150, n. 232; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 134, II, fig. 520; BALDASSARI 2015, p. 112, n. 29. Per la cornice, cfr. LANKHEIT 1962, pp. 64-65; K. Aschengreen Piacenti, A. Gonzáles-Palacios, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 356, n. 199; CASCIU 1997, p. 309; A. Giusti, in *La principessa saggia* 2006, p. 272, n. 148 (con bibl. preced.).

Riccardo Spinelli

79.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

La Madonna porge il Bambino Gesù

1670-1675 circa

Olio su tela
cm 201 x 123
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1912, n. 302

La tela, restaurata in occasione della mostra, ha rivelato la presenza, a destra, d'una figura, il Re Mago Melchiorre inginocchiato in adorazione del gruppo sacro, poi coperto, non sappiamo in quale occasione: è indubbio, tuttavia, che la vernice nera che lo nasconde sia la stessa del resto del dipinto e non un'aggiunta successiva, magari dovuta a un tardivo restauro. Si può dunque ipotizzare che l'artista, iniziata l'*Adorazione dei Magi*, non soddisfatto del risultato o, più probabilmente, venuta meno la commissione abbia variato volontariamente l'iconografia dell'opera, riducendola a una Vergine seduta che porge il Bambino.
La comparsa della figura virile a destra, molto prossima alla mano sinistra di Gesù, è venuta inoltre a confermare un dubbio che ho sempre nutrito circa il soggetto 'vero' di questa tela, decisamente particolare nella marcata direzione degli sguardi dei due personaggi – soprattutto del Bambino –, così come nella vivace gestualità di quest'ultimo, eccitato e irrequieto per quanto vede apparire ai piedi dell'alto basamento su cui si staglia la madre, tale da far presupporre, in origine, una 'presenza' che oggi è stata accertata dalle indagini radiografiche (la si veda riprodotta nel mio saggio in catalogo).
Per quanto attiene alla composizione originaria, circa l'iconografia del dipinto, fanno fede le versioni note del tema, in particolare quelle che vedono Gesù sorretto ai fianchi dalla madre, conservate nella collezione del duca di Marlborough (su tela, identificata con quella già nella raccolta del cardinale Leopoldo de' Medici; cfr. BALDASSARI 2015, p. 102, n. 21) e a Glasgow (*ivi*, p. 104, n. 22). Inoltre, stando una datazione dell'opera ai primi anni Ottanta del Seicento (cfr. in proposito, *ivi*, p. 304, n. 176) – a mio vedere troppo avanzata –, mi chiedo, in via ipotetica, se nel frammento non si possa riconoscere quel che resta della "gran tela" ordinata a Carlino dall'imperatrice Claudia Felicita nel 1675 circa "pel suo imperiale palazzo", ricordata dal Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], p. 356) e, a detta del biografo, mai condotta in porto per la morte di quella sovrana, sopraggiunta nel 1676.
In merito, l'erudito è abbastanza chiaro, affermando che del dipinto in questione "non se ne fece più altro", e non è escluso che, considerato il prestigio della committenza seguita al viaggio dell'artista a Innsbruck per ritrarre la principessa (1670), allora promessa sposa di Leopoldo I, Dolci abbia iniziato prontamente l'opera subito dopo l'incarico e non l'abbia potuta ultimare. E non è neppure escluso che tale dipinto – in origine doveva attestarsi sui due metri e mezzo di larghezza (considerando le parti perdute, abbozzate o non realizzate) –, rimasto nello studio dell'artista sia stato 'rifilato' (il restauro ha evidenziato che l'unico lato provvisto ancora oggi della cimasa originale è quello sinistro; gli altri tre sono stati ridotti) o da Dolci stesso, come si è detto, o dall'erede nell'occasione della vendita.
In ogni caso, quali ne siano state le condizioni originarie e le circostanze della sua modifica, così come la sua presunta committenza, il dipinto, in questo modo ridotto, entra nelle collezioni medicee agli inizi dell'ultimo decennio del Seicento, precisamente in quella di Vittoria della Rovere (BALDASSARI 1995, p. 177, n. 151), fatto incorniciare dalla principessa, come attestato da un pagamento dell'amministrazione della stessa rilasciato il 2 aprile 1693 a Giovanni Santini per la doratura della cornice, e collocato a Palazzo Pitti (SPINELLI 2012a, pp. 188, 196 nota 105).
Poco dopo l'opera, non sappiamo se donata dalla Granduchessa (ancora vivente) al secondogenito, cardinale Francesco Maria – altro raffinato estimatore della pittura di Dolci – o da questi acquisita dopo il 1694 con buona parte dell'eredità materna (su quest'aspetto, cfr. SPINELLI 2012a, pp. 189-190 e SPINELLI 2013c), riappare censita a Lappeggi, la villa grassinese del porporato, una prima volta nel 1696 e ancora nel 1711, al tempo dell'inventariazione della raccolta seguita alla morte del cardinale (SPINELLI 2012a, pp. 188, 196-197 nota 106) che, come si apprende da una nota a margine della registrazione, aveva destinato il dipinto a "Sua Altezza Reale", vale a dire al fratello, il granduca Cosimo III.
Tale donativo, che riporta la tela a Pitti dopo pochi anni, trova preciso riscontro documentario nella presenza dell'opera nell'inventario dei dipinti della reggia del 1723 (ASFi, GM 1304ter, c. 35r, n. 31, leggibile sul retro della tela, segnato in nero e abbinato a una strana sigla, forse una "FM" intrecciata) – dove è detta appartenere al sovrano – e in quello del 1761 (ASFi, GM, Appendice 94, c. 261v, n. 79, che compare vergato in rosso, sempre sul retro della tela). In seguito, la tela è costantemente registrata in Galleria, a parte il periodo in cui venne trafugata dai tedeschi che la restituirono nel 1945 (sulle vicende espositive di quest'opera in Palatina, cfr. scheda OA, n. 00034949, S. Grazzini 1973; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 147, n. 224; BALDASSARI 2015, p. 304, n. 176).
Il restauro, come s'è detto un grande recupero conservativo, non ha evidenziato soltanto la presenza di Melchiorre inginocchiato nella parte destra della tela, in basso – e messo in miglior luce due cherubini appena abbozzati, posti dietro la testa della Vergine –, ma ha anche rivelato l'eccellenza della stesura pittorica adottata da Dolci nell'opera (segno d'una committenza prestigiosa, imperiale?) che si ritrova nella calibrata morbidezza degli incarnati modellati dalla luce con grande attenzione – si veda la mano destra di Maria, intatta financo nelle ultime velature della pelle –, e nel manto blu della Madonna, soprattutto nella parte inferiore dove la stoffa sembra mineralizzarsi in lapislazzuli.
Brani d'ineguagliabile virtuosismo tecnico – e di maniacale attenzione ai particolari, anche di quelli solo apparentemente secondari, ma che meglio d'altri raccontano la 'disciplina' esecutiva dell'artista –, sono la grande aureola dorata, pulviscolare, che solarizza la testina di Gesù, l'incredibile fazzoletto bianco, lavorato all'ago nella balza ricamata e, al collo di Maria che siede su un gradone di pietra, visto di spigolo e appoggiato direttamente al terreno, la stola verde oliva percorsa da riflessi giallo oro che creano un elegantissimo contrasto con il mantello blu e l'abito di panno rosso, reso di morbida consistenza.

Bibliografia: INGHIRAMI 1819, p. 39; HEINZ 1960, p. 239; McCORQUODALE 1973, p. 484; CONTI 1984, p. 66; CANTELLI 1983, p. 69; BALDASSARI 1995, p. 177, n. 151; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 147, n. 224; BALDASSARI 2009, p. 331; CANTELLI 2009, p. 88; SPINELLI 2012a, pp. 187-188; SERAFINI 2014a, I, pp. 126-127; BALDASSARI 2015, p. 304, n. 176.

Riccardo Spinelli

80.
Giuseppe Antonio Torricelli
(Fiesole, 1659 - Firenze, 1719)

Busto di Vittoria della Rovere

1696-1713

Calcedonio di Volterra, agata sardonica, *cailloux* d'Egitto, diaspro, legno pietrificato, diaspro bianco di Volterra, paragone di Fiandra, calcedonio
h. cm 70
Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti
(in deposito dal Conservatorio delle Montalve a villa La Quiete)

Il busto, raffigurante Vittoria della Rovere in età giovanile e con il caratteristico abito delle Oblate Montalve di cui fu patronessa, costituisce uno dei vertici dell'attività del "maestro di rilievo" in pietre dure Giuseppe Antonio Torricelli, attivo nelle botteghe granducali sotto Cosimo III de' Medici. L'opera è citata con orgoglio dal suo artefice nel *Trattato delle pietre* del 1714 conservato nella biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, dove il Torricelli ricorda: "ho lavorato d'intaglio, e scultura, non solo figure, e bassi rilievi, e ritratti di più sorte, ma anco uno quanto il naturale, che la maschera era una palla di quelle, che ho detto delle nostre maremme di Volterra, che pesano ottantaquattro libbre, e l'ho ridotta con le rote a sei libbre, et ho portato gli occhi per di dentro, et ho maneggiato tutto il busto sotto le rote, e credomi, che sia il primo ritratto grande quanto al naturale, che sia stato fatto di duro, e l'ho fatto per impegno, conoscendo non esser fatica per uomo" (Firenze, Kunsthistorisches Institut, V825d, c. 55). Il lavoro fu quindi interamente eseguito con l'ausilio delle "ruote", dischi mossi meccanicamente e intrisi di polveri abrasive con i quali il Torricelli diede forma alle diverse pietre che compongono la ieratica effigie: il calcedonio carnicino di Volterra per il volto; il calcedonio traslucido per le cornee; l'agata sardonica per le pupille lucenti; il bruno *cailloux* d'Egitto per i rilievi arcuati delle sopracciglia; il diaspro rosato per le labbra; il legno pietrificato per i capelli; il diaspro bianco di Volterra per la camicia pieghettata; il nero paragone di Fiandra per il corsetto e il velo.
I documenti resi noti da Klaus Lankheit (1962) attestano che nell'agosto del 1696 il volto di calcedonio era già stato ultimato mentre nel gennaio dell'anno successivo vennero approntati i perni "per fermare il busto di paragone del ritratto della Ser[enissim]a G[ran] D[uchessa]" (ASFi, GM 1069, c. 12v; cfr. LANKHEIT 1962, p. 317, doc. 553). Tuttavia, l'opera fu portata a compimento solo nel 1713, anno in cui figura registrata nel *Giornale della Galleria* (ASFi, GM 1123, c. 40r; cfr. LANKHEIT 1962, p. 324, doc. 618). La descrizione stilata in quella occasione ricorda che al centro della scollatura della camicia spiccava "una Croce di Smeraldi legata in Rame dorata, cioè di Smeraldi falsi" eseguita nei laboratori di corte. L'ornamento, a lungo considerato perduto, è stato rintracciato da Annamaria Giusti (in *La principessa saggia* 2006, p. 147, n. 14) nei depositi dell'Opificio delle Pietre Dure e si conserva oggi al Museo degli Argenti.
Lo stesso documento rivela inoltre il luogo d'installazione dell'effigie. Questa venne inviata per volere del granduca Cosimo III alla villa del Poggio Imperiale insieme a una elaborata "nicchia fatta di Africano con una cornice a torno di Broccatello di Spagna con mensola di med.o, basa di Verde di Genova dove a posare il ritratto della Ser[enissi]ma Gran Duchessa" con un "ornamento di Bardiglio fatto a cartellami con suoi rapporti di Giallo Anticho, con cartella di Marmo con lettere, e sopra detta la Corona Reale di detto Giallo Anticho" (ASFi, GM 1123, c. 40r; segnalato da LANKHEIT 1962, p. 324, doc. 618 nota 1). La Langedijk (1979) ha ipotizzato che la villa medicea, residenza prediletta della granduchessa, non dovette essere però la primitiva destinazione del ritratto in pietre dure. Secondo la studiosa, infatti, esso potrebbe essere stato pensato in origine per il monumento commemorativo a Vittoria della Rovere a villa La Quiete, in fattura dal 1694 sotto la direzione di Giovan Battista Foggini.
Nel 1780 il granduca Pietro Leopoldo di Lorena donò il busto alle suore Montalve per esporlo nella chiesa del Conservatorio di Ripoli, in via della Scala, dove lo vide lo Zobi che lo ricorda accompagnato da una lapide con l'iscrizione "VICTORIAE . ROBOREAE / PRO . SVA . ALIARVMQVE . MM. E . DD. PERPETVA / INSTITVTI . MONTALV . COMMENDATA . FIDE . AC . TVTELA / DE . REGNO . DE . EXTERIS . GENTIBVS / OPTIME . MERITAE . SIMVLACRVM / ELECTIS . LAPIDIBVS . EXCVLPTVM / PETRI . LEOPOLDI . I. MVNIFICENTIA / ANCILLARVM . B. M. V. CONLEGIO . DONATVM / MDCCLXXX . MENSE . JVLIO" (ZOBI 1853, p. 271). Successivamente venne portato a villa La Quiete, da cui fu rimosso solo per un breve periodo di permanenza presso il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure. Infine nel 1991 è stato trasferito al Museo degli Argenti per motivi cautelari.
Come ha giustamente osservato la Langedijk (1979, p. 347), il modello di riferimento del busto è da individuare in quello marmoreo del Foggini oggi conservato agli Uffizi, commissionato probabilmente poco dopo il 1680, quando Vittoria della Rovere assunse il patronato del Conservatorio delle Montalve. È ben nota la stretta collaborazione tra il Torricelli e il Foggini, specie nella creazione di arredi sacri per la straordinaria collezione di reliquiari custodita da Cosimo III in Palazzo Pitti. Infatti, il Torricelli era solito basarsi su modelli plastici elaborati dal grande scultore, ma nelle sue mirabili realizzazioni in pietre dure non mancano suggestioni desunte anche da altri maestri e ambiti artistici. Lo testimonia la placca ovale con *Ecce Homo* passata recentemente sul mercato antiquario (*Sotheby's* 2010), nella quale l'impostazione del Cristo sofferente mostra non poche similitudini con alcune delle tele di Carlo Dolci dedicate allo stesso soggetto.

Bibliografia: GIULIANELLI 1753, p. 86; GORI 1767, I, p. 176; ZOBI 1841, pp. 214-216; ZOBI 1853, pp. 270-271; BARTOLI, MASER 1954, pp. 13, 31, fig. 61; LANKHEIT 1962, p. 209 nota 30, pp. 317, 324 docc. 548, 553, 555, 618; C. Aschengreen Piacenti, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 368, n. 208; A. M. Giusti, in BALDINI, GIUSTI, PAMPALONI MARTELLI 1979, pp. 298-299, n. 120; LANGEDIJK 1979, p. 350, fig. 7; LANGEDIJK 1981-1987, I (1981), p. 201, II (1983), pp. 1505-1506, n. 59, fig. 110,59; A. Giusti, in *Splendori di pietre dure* 1988, p. 174, n. 44; GIUSTI 1992, p. 259, n. 90; PRATESI 1993, I, p. 108, III, tav. 698; ROANI VILLANI 1997, pp. 110, 117-119, n. 37; MOSCO, CASAZZA 2004, p. 95, fig. 16; A. Giusti, in *La principessa saggia* 2006, p. 147, n. 14; A. Giusti, in *Art of the Royal Court* 2008, p. 190, n. 49; A. Giusti, in *Inganni ad arte* 2009, p. 244, n. VII.4; A. Giusti, in *The Medici Treasury* 2011, pp. 336-339, n. 75; SERAFINI 2014c, p. 180, fig. 9.

Riccardo Gennaioli

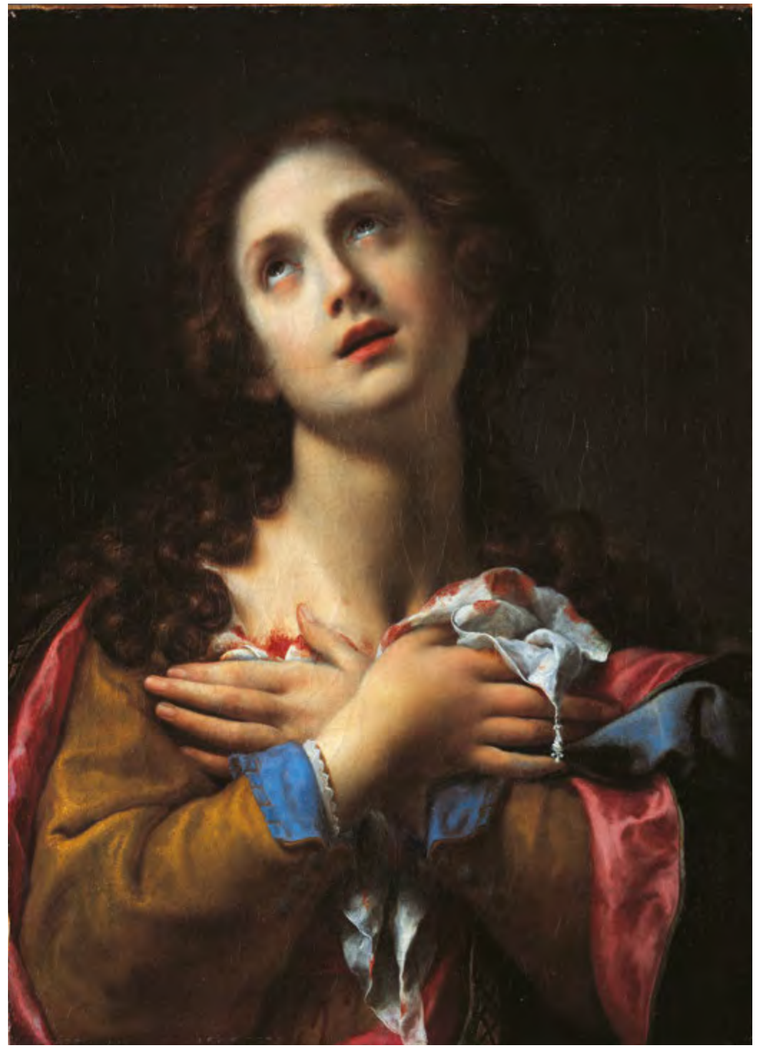
81.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Sant'Agata
1665-1670 circa

Olio su tela
cm 68 x 49,5
Londra, collezione privata

Non il terribile momento dello strappo dei seni con le tenaglie è immortalato su tela, bensì l'attimo successivo, quando la martire siciliana, dopo l'orrendo supplizio, volge lo sguardo al cielo, cercando il coraggio e la consolazione in quel Dio da lei così profondamente amato.
Proprio l'assenza di attributi iconografici evidenti può aver indirettamente causato, secoli addietro, un errore di identificazione che in parte ha decretato la caduta del dipinto nell'oblio per molti anni. Da un'iscrizione, probabilmente di primo Novecento, presente sul retro della tela, apprendiamo che questa bellissima *Sant'Agata* proviene dalla collezione un tempo esposta nella storica villa inglese di Osterley Park: nell'inventario dei beni contenuti nella dimora, redatto da un governante nel 1782 alla morte di Robert Child e pubblicato nel 1986 da Maurice Tomlin, nella *Breakfast Room,* accanto a capolavori attribuiti a Claude Lorrain, Luca Giordano, Antoon Van Dyck e Nicolas Poussin, compare anche una *Santa Veronica* di mano di Carlo Dolci, l'unica opera del maestro fiorentino presente nella lista. Nonostante, com'è stato notato, l'identificazione del soggetto rappresentato nel dipinto non si possa ritenere attendibile, in quanto eseguita non da un esperto, ma da un maggiordomo, la mancanza di una tela dolciana raffigurante la santa siciliana potrebbe in un primo momento mortificare i tentativi di far coincidere l'opera citata nell'inventario con quella in esame.
Tuttavia, nel catalogo di un'asta tenutasi nel giugno del 1934 a Middleton Park, la seconda dimora dei conti Child di Jersey (Robert Child lasciò tutti i suoi beni in eredità alla nipote Sarah Sophia Fane, la quale nel 1804 sposò George Child Villiers, quinto conte di Jersey), compare la stessa *Santa Veronica* del Dolci, questa volta, però, oltre al soggetto rappresentato e all'autore, vengono indicate anche le misure, che coincidono con quelle del nostro dipinto; a questo punto è lecito ritenere che il redattore dell'inventario settecentesco, trovandosi davanti a una tela raffigurante una santa che è caratterizzata soltanto da un candido panno macchiato di sangue e tenuto sul petto, si sia confuso e abbia pensato alla rappresentazione della pia donna che, commossa dalle fatiche e dal sangue versato da Cristo durante la sua ascesa al Calvario, abbia deterso il volto del Messia con un velo, nel quale poi si sarebbe impressa l'effigie del Salvatore.
Dopo essere stata presso una collezione privata lussemburghese come opera di Ingres, nel 2009 fu venduta all'asta Van Ham, tenutasi a Colonia, con un'improbabile attribuzione al pittore Jean Pierre Franque, un allievo di Jacques Louis David. L'anno successivo fu esposta a Maastricht, dove, anche in accordo col parere di Mina Gregori, veniva presentata, con la giusta indicazione del soggetto raffigurato, come autografo di Carlo Dolci (gentile comunicazione scritta di Jean-Luc Baroni).
Recentemente, nella nuova monografia dedicata al maestro fiorentino, Francesca Baldassari pubblica l'opera, anche lei indicandola correttamente come una *Sant'Agata*, attribuendola però non solo al Dolci, ma anche al suo più noto e talentuoso allievo, Onorio Marinari. A supporto dell'ipotesi della collaborazione dei due artisti, la studiosa propone, oltre ad alcune riflessioni sullo stile, di identificare l'opera con quella citata a fine Seicento in una collezione a Venezia o, più verosimilmente, con quella ricordata nell'inventario del 1705 nella dimora fiorentina di Carlo Lorenzo Ughi, il quale effettivamente possedeva molti dipinti del Marinari, tra cui pure un suo autoritratto. Considerato che al momento non è possibile stabilire con certezza chi sia stato il committente dell'opera né in quale collezione questa si trovasse prima di arrivare in Inghilterra, non credo che, prendendo in considerazione le ipotesi suggerite dalla Baldassari, il fatto che Carlo Ughi fosse un grande estimatore di Onorio Marinari gli impedisse di possedere un'opera autografa di Carlino, o, ancor più, se accettiamo che questa *Sant'Agata* sia una delle opere inviate a Venezia prima del 1668, sarebbe più facile pensare che, analogamente alle opere inviate nel capoluogo veneto insieme a questa (l'*Allegoria della Sincerità* oggi al Kunsthistorisches di Vienna e un *San Giovanni Evangelista*), si tratti di un lavoro del solo maestro, senza il supporto della bottega.
Da un punto di vista strettamente stilistico, anche effettuando confronti con la *Madonna in gloria* alla Standford University o con la *Santa Agnese* conservata nella National Gallery of Ireland a Dublino, mi pare che l'unica mano ad essere evidente sia proprio quella di Carlo Dolci, non soltanto nella straordinaria carica espressiva e per l'intenso patetismo comunicati dallo sguardo della santa, ma anche per alcuni particolari tipici dell'opera di Carlino, come la morbidezza, quasi palpabile, dell'incarnato, e l'attenzione maniacale al dettaglio (si veda il raffinato ricamo del panno di lino).
Di nuovo in accordo con quanto espresso dalla Gregori nel 2010, e in seguito anche dalla Baldassari, nonostante si intravedano ancora echi dell'arte di Matteo Rosselli, solitamente ben presenti nelle pitture giovanili del Nostro, questo straordinario dipinto sembra collocabile nella fase della tarda attività del pittore, e più precisamente tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primissimi anni Settanta (va comunque detto che l'influsso dell'arte rosselliana si riscontra, con diversa intensità, all'interno di tutta l'opera del Dolci), periodo in cui sia Carlino che Onorio Marinari lavoravano come artisti autonomi, senza avvalersi dell'aiuto, rispettivamente, di allievi o del maestro.
Oltre a segnalare la presenza di almeno due discrete copie di bottega – la migliore delle quali, passata nel 2003 a un'asta Pandolfini, è stata espulsa dal catalogo del Marinari, al quale fino a quel momento era assegnata, da Silvia Benassai e da lei indicata, a mio avviso correttamente, come eccellente prodotto della bottega dolciana (olio su tela, fig. 81a) – sintomo del successo e della fama di questa composizione, vorrei infine rilevare, e non credo sia un dettaglio marginale, che il 15 maggio 1670 (vale a dire in concomitanza con la datazione proposta per quest'opera) nacque la sesta figlia di Carlo Dolci e Teresa Bucherelli, la quale venne battezzata con il nome di Agata: vista la ben nota religiosità di Carlino e il fatto che spesso egli abbia impiegato i propri familiari come modelli per i santi dipinti, è probabile che il pittore abbia voluto omaggiare la neonata Agata rappresentando la santa sua omonima, analogamente a quanto aveva già fatto, anni prima, con la figlia Agnese.

Fig. 81a - Bottega di Carlo Dolci (attr.), *Sant'Agata*, ubicazione sconosciuta



Bibliografia: *Middleton Park* 1934, p. 157, n. 1935; TOMLIN 1986, p. 121; *Van Ham* 2009, lot. 287; BALDASSARI 2015, pp. 318-319, n. 1.

Marco Betti

82.
Onorio Marinari
(Firenze, 1627-1716)

Salomè con la testa del Battista
1675 circa

Olio su tela
cm 117 x 97
Minneapolis (Minn.), The Minneapolis Institute of Arts
Opera non in mostra

La tela, acquistata dal museo statunitense di Minneapolis sul mercato newyorkese (*Christie's* 1999), è stata pubblicata da Francesca Baldassari (2004, pp. 55-58, fig. 45). Di un dipinto di Onorio Marinari raffigurante un'*Erodiade con la testa del Battista* si trova menzione nella guida di Federigo Fantozzi che lo segnala nel palazzo dei principi Aldobrandini-Borghese (già Salviati), in via del Palagio, l'attuale via Ghibellina a Firenze (FANTOZZI 1842, p. 264). Tele di analogo soggetto autografe del pittore fiorentino furono, inoltre, esposte alla Santissima Annunziata nel 1706 (di proprietà Vanni) e nel 1737 (Bartolini Salimbeni e Uguccioni). L'identificazione del quadro americano con uno degli esemplari citati, non è, tuttavia, agevole a causa dell'esistenza di altre versioni autografe di Marinari raffiguranti questo medesimo tema, oggi conservate presso lo Szépművészeti Múzeum di Budapest e la Strossmayerova Galerja di Zagabria, cui si aggiunge esemplare di ubicazione ignota già comparso sul mercato danese negli anni Sessanta del secolo scorso (cfr. BENASSAI 2011, pp. 133-134, n. 57; 137-138, nn. 61-62).
L'episodio qui raffigurato è tra i più noti dei Vangeli (Marco, 6,17-28; Matteo, 14; 3-11): la principessa giudaica Salomè, figlia di Erode Filippo I e di Erodiade, è raffigurata mentre si appresta a ricevere, su di un vassoio, la testa di San Giovanni Battista, appena fatto decapitare dal re Erode Antipa, suo zio e convivente di sua madre Erodiade, dopo che questa aveva abbandonato il tetto coniugale. Il re aveva in precedenza fatto arrestare Giovanni Battista, reo di aver criticato la sua condotta, nonostante esitasse a farlo uccidere poiché questi era considerato un profeta; tuttavia, in occasione del festeggiamento del genetliaco di Erode, Salomè si esibì in pubblico in una danza così gradita al re che egli le promise di concederle tutto ciò che la giovane avesse voluto. Salomè, istigata dalla madre, chiese la testa del Battista su un vassoio e il re, seppur a malincuore, fu obbligato a compiacere la giovane.
Il prototipo per questo dipinto, tra i più riusciti di Onorio Marinari per via del non ordinario livello qualitativo che vi si apprezza, è da ricercare dalle tre versioni autografe della *Salomè con la testa del Battista* eseguite da Carlo Dolci tra il 1670 e il 1680 e oggi conservate presso la collezione Reale inglese (cat. n. 52), il Victoria and Albert Museum di Londra e la Gemäldegalerie di Dresda. Al paragone delle fortunate invenzioni di Dolci, dove la protagonista si staglia solitaria sul fondo scuro, Marinari scelse per questa tela un impianto compositivo maggiormente articolato: Salomè è, infatti, affiancata dalle figure di una giovane inserviente e di un nerboruto manigoldo che, appena decapitato il Battista, ne adagia la testa sul vassoio metallico afferrandola per i capelli. Il gruppo delle tre figure occupa il primo piano del dipinto, acquisendo risalto sull'oscurità dello sfondo attraverso la brillantezza della vibrante gamma cromatica.
La tela si caratterizza per la raffinata eleganza formale, totalmente priva, nelle espressioni dei volti e nell'attitudine dei personaggi, del *pathos* naturalmente correlato al macabro episodio evangelico, ed espressa da Marinari secondo un ritmo narrativo elegantemente pausato, in accordo con l'esigenza di rappresentazione della bellezza ideale e classicheggiante prediletta dal pittore fiorentino specie nel suo periodo maturo, cui si può riferire il quadro di Minneapolis. La cura lenticolare dei particolari, evidente specie nelle elaborate acconciature femminili e nella resa porcellanata degli incarnati, deriva a Marinari dalla profonda meditazione sulla virtuosistica pittura di Carlo Dolci. Quest'ultimo costituì fondamentale ispirazione anche per la giovane inserviente posta al centro della scena, assai prossima, nell'attitudine appena inclinata del volto e nei delicatissimi tratti fisionomici, alla figura della protagonista delle *Nozze di Sara e Tobiolo* di collezione privata, eseguito da Carlino alla metà del secolo, secondo un fortunato modello successivamente riproposto con poche varianti dallo stesso Onorio nella *Santa Cristina di Bolsena* (cfr. BENASSAI 2011, p. 158, n. 88). Notevolissima, infine, appare l'assonanza stilistica tra il dipinto di Minneapolis e le tre versioni della *Santa Caterina d'Alessandria leggente* - di cui la più celebre è oggi conservata presso la Wallace Collection di Londra (cfr. BENASSAI 2011, pp. 118-119, nn. 36-38, fig. 82a) -, nelle quali il delicato profilo della giovane protagonista si sovrappone con impercettibili varianti ai tratti sottili di questa affascinante Salomè.

Bibliografia: *Christie's* 1999; BALDASSARI 2004a, pp. 55-58, fig. 45; S. Bellesi, in *La ricerca della natura* 2005, p. 70; F. Gheri, in *Florence* 2006, p. 24, scheda s.n.; BALDASSARI 2007, p. 56; BALDASSARI 2009, p. 508 e fig. 292; BENASSAI 2011, p. 115, n. 32.

Silvia Benassai

Fig. 82a - Onorio Marinari, *Santa Caterina d'Alessandria leggente*, Londra, Wallace Collection

83.
Onorio Marinari
(Firenze, 1627-1716)

Santa Dorotea
1665-1670

Olio su tela
cm 144 x 118
Roma, collezione privata

Così Marco Lastri (1791-1795, II [1795], tav. XCI, fig. 83a) descrive la tela nelle pagine dedicate a Marinari nella sua *Etruria Pittrice*, illustrate con l'incisione di Ferdinando Gregori che la riproduce: "Né trai lavori di mezza figura, nè quali [il Marinari] si occupò assai, debbesi obliar una S. Tecla, la prima martire del suo sesso, per invenzione, per disegno, e per colorito mirabile". Le misure fornite da Lastri (altezza di due braccia e mezza e larghezza di due braccia) collimano perfettamente con quelle dell'opera qui in esame, conservata al tempo della stesura dell'*Etruria Pittrice* a Firenze, "nello studio del Sig. Vincenzio Gotti". Quest'ultimo era egli stesso pittore, già scolaro di Agostino Veracini (MARRINI 1764-1766, II [1766], p. XXXIV), ma si occupò in prevalenza di restauro nella sua bottega di via Valfonda dove istituì un fiorente commercio di opere d'arte (BORRONI SALVADORI 1983, pp. 1054-1055; EADEM 1984, pp. 1025-1056). La *Santa Dorotea* pervenne a Gotti dalla raccolta di Ignazio Hugford insieme a un *San Giovanni Battista* assegnato a Buffalmacco e a una *Purificazione della Vergine* attribuita a Pier Dandini (LASTRI 1791-1795, I [1791], tav. V; II [1795], tav. CII). Di un dipinto raffigurante "An angel bring fruit to a female saint in prison", proveniente dalla collezione Hopley, troviamo notizia circa cinquant'anni più tardi rispetto alle notizie fornite da Lastri, il 29 febbraio 1840, quando fu venduto per tre sterline presso Christie's di Londra (BENASSAI 2011, p. 110, n. 27).
Ricordata anche nel *Lexicon* ottocentesco di Georg Kaspar Nagler (1835-1852, VIII [1839]), la tela raffigura un episodio della vita di Santa Dorotea, martire cristiana uccisa all'incirca nel 303, il cui culto si diffuse particolarmente in Italia e in Germania. Secondo la leggenda della sua *Passio*, la giovane venne schernita lungo la via che la conduceva al supplizio da un giovane di nome Teofilo, che le chiese di inviargli fiori e frutta dal paradiso: miracolosamente apparve un fanciullo con un canestro ricolmo delle cose richieste da Teofilo, in seguito convertitosi al cristianesimo e anch'egli martirizzato. Nel dipinto la vicenda appare leggermente modificata e la donna viene visitata in carcere dall'angelo prima di subire il martirio mediante decapitazione durante le persecuzioni di Diocleziano.
Della tela qui esaminata è nota un'interessante derivazione antica in collezione privata, limitata al solo busto della santa, alla quale, per rendere più accattivante la scena raffigurata, sono state eliminate le catene dai polsi. Il soggetto della *Santa Dorotea*, inoltre, è stato trattato da Marinari in un'altra versione autografa già sul mercato britannico, di cui è nota una copia di mediocre qualità conservata nel Musée de Beaux Arts di Nancy (si veda BENASSAI 2011, pp. 146-147, n. 74; p. 228, n. C.9; p. 228, n. C.11).
Il dipinto esposto in questa sede si distingue per eleganza compositiva e stilistica: il volto della santa, dalla tipologia esemplata su studiati canoni di bellezza classicheggiante, richiama in particolar modo i profili della samaritana nell'*Incontro tra Cristo e la Samaritana* del Palazzo Vescovile di Arezzo o della *Madonna del velo* della Galleria Corsini di Roma, a lungo attribuito a Carlo Dolci, egli stesso autore di una *Santa Dorotea* già ricordata nella Villa di Poggio Imperiale su finire del Seicento (cfr. GALLETTI 1883, p. 229). La delicatezza dei tratti, la levigatezza dell'incarnato, il tono ambrato della lunga capigliatura accostano, inoltre, la santa ai raffinati tipi della Vergine del *Transito di San Giuseppe* della collegiata di San Michele Arcangelo a Lucignano e della *Madonna che dona lo scapolare a San Simone Stock* nella chiesa di San Bartolomeo a Cutigliano. La figura del putto, il cui dialogo visivo con la santa denota l'interesse del Marinari ad una rappresentazione pacatamente discreta degli affetti, richiama nella freschezza delle forme, nel bilanciato contrapposto delle gambe e nell'identica resa di particolari anatomici, quali le mani e i piedi, l'angioletto posto sulla destra in primo piano nel *San Mauro che risana gli storpi* della Badia Fiorentina.
La tela può essere ragionevolmente datata per via stilistica agli anni attorno alla seconda metà del settimo decennio del Seicento, periodo nel quale Marinari eseguì le citate tele della Badia Fiorentina e di Lucignano: il dipinto unisce infatti ai consueti richiami alla pittura di Dolci, rilevabili nella raffinatezza dell'esecuzione di alcuni particolari come l'interessante inserto di natura morta, una resa pittorica maggiormente densa e sfumata e un chiaroscuro accentuato che sbalza le figure evidenziandone il plasticismo. Si confermano dunque in quest'opera gli interessi materico-luministici che avvicinarono in quegli anni Marinari alla pittura di ascendenza furiniana, in particolare ai modi di Simone Pignoni.

Bibliografia: LASTRI 1791-1795, II (1795), tav. CXI; NAGLER 1835-1852, VIII (1839), p. 333; MORO 2006, p. 182; BALDASSARI 2006, pp. 32-37; BENASSAI 2007, pp. 74-77; BALDASSARI 2008, p. 35 e fig. 21; BALDASSARI 2009, p. 506, fig. 280 e p. 507; BELLESI 2009, I. p. 192; BENASSAI 2011, pp. 110-111, n. 27 (con più estesa bibl. preced.).

Silvia Benassai

Fig. 83a- Ferdinando Gregori (da Onorio Marinari), *S. Tecla in Carcere*, in Marco Lastri, *L'Etruria Pittrice*, II, 1795, tav. CXI

84.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Cristo nell'orto

1645 circa

Olio su rame
cm 40 x 30
Genova, Musei di Strada Nuova - Palazzo Rosso

"Volle [Carlo] anche esercitare il suo bel genio in dipignere piccole figure di braccio, e minori ancora, nelle quali egli ebbe una maniera singolare: conciossiacosachè la gran diligenza, la franchezza e vaghezza del colorito, e 'l finire maraviglioso, risplende in esse tanto più, quanto che la picciolezza loro obbligò la mano a più esatta osservazione, e a tocco più minuto. Di queste ne condusse moltissime, in rame e in tela, che gli furon pagate gran denari: e fra esse un Cristo orante nell'orto, che ispira gran devozione, l'ebbe Francesco Quaratesi, nobile fiorentino, ed oggi è appresso i suoi eredi". Così il principale biografo di Carlo Dolci, Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-1847, V [1847], pp. 346-347), descrive con la consueta, entusiastica ammirazione la straordinaria abilità di Dolci nel licenziare opere in piccolo formato che ne esaltavano quella virtuosistica perfezione tecnica e quell'acribia descrittiva che affascinava i committenti fiorentini e non, pronti a sborsare cifre notevoli per entrare in possesso di quei preziosi dipinti. Fra di essi compare, dunque, il *Cristo nell'orto* eseguito per il nobiluomo fiorentino Francesco Quaratesi (1601-1669), probabilmente da identificarsi con il rame qui in esame, citato anche nell'*Elogio di Carlo Dolci* (in *Serie degli uomini i più illustri* 1769-1775, XI [1775], p. 37) ed elencato, come "Nostro Signore grondante sangue del Dolci *assai bello*", tra i quadri in "Camera della signora Pellinetta", cioè di Pellina Lomellini, consorte di Emilio Ridolfo Maria Brignole Sale (1708-1774), in un inventario dei dipinti appartenenti a quest'ultimo redatto in una data imprecisata del Settecento (cfr. TAGLIAFERRO 1995, p. 365). Il rame proviene dalla raccolta della marchesa Maria Brignole Sale De Ferrari, duchessa di Galliera (1811-1888).

Le ridotte dimensioni e la superficie levigata del supporto esaltano la superba qualità della pittura smaltata di Dolci, che in questo rame, dall' "esecuzione trattata come un gioiello" (JACOBSEN 1896, p. 120), esprime, attraverso quel linguaggio meditato e intimo che gli è più congeniale, l'espressione massima del sentimento devozionale cristiano. La figura di Gesù, inginocchiato e dolente con le mani incrociate sul petto, incarna infatti l'acme della sofferenza psicologica del Redentore, consapevole del tragico destino imminente, prefigurato dall'apparizione dell'angelo recante i simboli della Passione. La "franchezza e vaghezza del colorito" apprezzata da Baldinucci, inoltre, si concretano nella scelta di una gamma cromatica in cui, sullo sfondo uniformemente scuro, risalta la macchia rossa della veste di Cristo, i cui capelli assumono vaporosa consistenza attraverso sapienti lumeggiature condotte in punta di pennello.

Lo schema iconografico utilizzato da Dolci risulta di particolare efficacia, suscitando nel riguardante un intenso coinvolgimento emotivo e suggerendo immediate analogie con la religiosissima sensibilità curradiana e, più specificatamente, con dipinti permeati di affine, sentita devozionalità quali il commovente *Cristo nell'orto* di Jacopo Vignali, conservato nella chiesa di Santa Lucia alla Castellina, nei pressi di Firenze, opera di particolare rilevanza nella genesi del rame di Genova, considerato l'alunnato compiuto da Carlino presso la bottega di Jacopo. Il quadro genovese costituisce il modello per i dipinti di analogo soggetto, il primo attribuito al Volterrano (Volterra, Pinacoteca Civica), il secondo di Alessandro Loni (Firenze, Villa La Quiete, cat. n. 85), sebbene recentemente sia stata ipotizzata (GRASSI 2011a, p. 95; Id., in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 107-108, n. 13) per i tre quadri una comune derivazione da un prototipo perduto dello stesso Vignali o di Matteo Rosselli, di cui si ricorda, per affinità iconografica, il grande *Cristo nell'orto* ad affresco già in San Benedetto Bianco e ora nel museo dell'Opera di Santa Croce.

Ripetuto in controparte e con minime variazioni compositive nel quadro di analogo soggetto della Galleria Palatina, – da tempo escluso dal catalogo autografo di Dolci, cui tradizionalmente era riferito, nonostante Marco Chiarini ne sostenga l'autografia (in *La Galleria Palatina* 2003, p. 146, n. 223) –, il quadretto genovese presenta analogie stilistiche, nel bellissimo volto del Redentore, con la *Discesa di Cristo al Limbo* dipinto per la compagnia di San Benedetto Bianco a Firenze e, nella resa lenticolare dei dettagli, con il piccolo rame raffigurante la *Madonna col Bambino* della di collezione privata londinese (BALDASSARI 1995, pp. 77-78; p. 88, n. 54; BALDASSARI 2015, pp. 92, n. 14; pp. 152-153, n. 57). Da segnalare, infine, che una copia del rame di Palazzo Rosso – su tela e in formato orizzontale, da ascrivere alla bottega di Dolci – è comparsa sul mercato italiano nel 2003 sotto il nome di Onorio Marinari (cfr. BENASSAI 2011, p. 237, n. R.33).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 347; *Serie degli uomini i più illustri* 1769-1775, XI (1775), p. 37; FRIZZONI 1890, p. 122; JACOBSEN 1896, p. 120, n. 19; SUIDA 1906, p. 199; GROSSO 1910, pp. 63-64, n. 14; GROSSO 1912, pp. 52-53, n. 14; CANTELLI 1983, p. 70; BALDASSARI 1995, pp. 77-78, n. 42; TAGLIAFERRO 1995, p. 365; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 146, n. 223; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 135; CANTELLI 2009, I, p. 89; A. Grassi, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 107-108, n. 13; BALDASSARI 2015, pp. 148-149, n. 53.

Silvia Benassai

85.
Alessandro Loni
(Firenze, 1655-1702)

Cristo nell'orto

1692 circa

Olio su tela
cm 140 x 120
Firenze, Villa La Quiete

Il gran principe Ferdinando di Cosimo III acquistò il 26 marzo 1692, per venticinque scudi, un notevole dipinto dell'ancora misterioso Alessandro Loni, allievo e seguace di Carlo Dolci raffigurante un "Giesù nel Orto" (ASFi, DG, Parte Antica 438, c. 153v; segnalato in BELLESI 2009, I, p. 182). Le indicazioni fornite dal documento, come proposto da Sandro Bellesi (BELLESI 2009, I e III, p. 49 fig. 917), possono ragionevolmente riferirsi alla tela in questione, riferita all'ambito della bottega di Carlo Dolci (CASCIU 1990, p. 259), prima di essere attribuita a Francesco Conti (BERTI 1999, p. 35) e considerata parte di un ciclo di tele dedicato al tema della Passione di Cristo. Queste furono eseguite nel 1729 per il Coro Basso di Villa La Quiete da Agostino Veracini, che dipinse del *Cristo deriso*, dallo stesso Conti, autore del *Cristo alla colonna* e, infine, da Ranieri del Pace, alla cui mano si deve, infine, il *Cristo portacroce* (cfr. F. Berti, in *La principessa saggia* 2006, p. 392, n. 217).
Conti eseguì anche una tela dal soggetto analogo a quello del dipinto in esame, ispirata, forse per tramite stesso di quest'ultimo, al rame di Carlo Dolci proveniente dalla collezione genovese della marchesa Maria Brignole Sale De Ferrari, duchessa di Galliera (BERTI 2010, pp. 184-185, n. 51; p. 268, n. XVII; cfr. cat. n. 84).
L'iconografia di questo *Cristo nell'orto*, contraddistinta da un'essenzialità asciutta, volta a sottolineare l'aspetto intimamente devozionale della scena rappresentata, prevede la figura di Cristo, solitaria e sofferente, in ginocchio negli orti di Getsemani la notte precedente all'inizio della Passione, in accordo al drammatico episodio descritto nel Vangelo di Luca (22,39-46).
L'elevato livello qualitativo del quadro di Villa La Quiete – in cui si respira una rarefatta atmosfera *fin de siècle*, preludio al Settecento – si esprime con evidenza nella resa levigata dell'incarnato, nel trattamento tattile della veste del protagonista, restituita con notevole capacità mimetica delle superfici tessili, nella riuscita, naturalistica, esecuzione dell'incrocio delle mani sul petto di Cristo, inginocchiato in un'ambientazione indefinita, appena rischiarata da una luce quasi lunare.
La tela presenta particolari affinità iconografiche, oltre che con il già citato, celebre, rame di Dolci, anche con il quadro di analogo soggetto attribuito a Volterrano e datato sul finire del quarto decennio, già in San Lino a Volterra e oggi conservato nella Pinacoteca Civica di quella città. Il dipinto di Dolci, tuttavia, si differenzia dalla tela volterrana e da quella di Villa La Quiete per alcuni dettagli iconografici, come la più pronunciata inclinazione della testa di Cristo e la presenza dell'angelo recante i simboli della Passione. Recentemente è stata anche ipotizzata per le tre versioni del *Cristo nell'orto* una derivazione da un comune prototipo perduto di Matteo Rosselli o di Jacopo Vignali, maestro di Dolci, dal quale deriverebbero le redazioni di Carlino, di Volterrano e dello stesso Loni (GRASSI 2011a, p. 95; A. Grassi, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 107-108, n. 13).
Sembra interessante, inoltre, notare come ad Alessandro sia stato attribuito un dipinto di analogo soggetto oggi facente parte della collezione di Palazzo Blu a Pisa, opera di discreto livello qualitativo ma difficilmente riferibile a Loni per via dei notati accenti di luminismo caravaggesco, mediati da un evidente classicismo d'ispirazione carraccesca, estranei al bagaglio culturale del pittore fiorentino (cfr. E. Pellegrini, in *Palazzo Blu* 2010, p. 93, n. P. 20).
Di particolare rilevanza risulta, dunque, l'acquisizione di questo importante dipinto, acquistato da un collezionista del calibro del gran principe Ferdinando, al catalogo autografo di questo sfuggente pittore, cui possono essere riferite con sicurezza soltanto la *Madonna al sepolcro* di collezione privata e il rame, datato 1698, raffigurante l'*Accademia delle Scienze e delle Arti*, copia da un'incisione di Sébastien Le Clerc dedicata a Luigi XIV sebbene risulti convincente l'attribuzione alla sua mano di tre delle lunette del ciclo con le *Storie di San Domenico* nel secondo chiostro della basilica fiorentina di San Marco (BARSANTI 1988, p. 790).

Bibliografia: CASCIU 1990, p. 259; BERTI 1999, p. 35; BELLESI 2009, I, p. 182 e III, p. 49, fig. 917; F. Berti, in *La principessa saggia* 2006, p. 392, n. 217; BERTI 2010, p. 268, n. XVII; GRASSI 2011a, p. 95; A. Grassi, in FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 107-108, n. 13; GRASSI 2014b, p. 169, fig. 14; BALDASSARI 2015, pp. 148-149, n. 53.

Silvia Benassai

86.
Bartolomeo Mancini
(Firenze, 1663 - Roma, 1727)
Madonna del dito
1703

Olio su rame
cm 28,3 x 21,8
Firmata e datata sul retro “il mancini
F. Roma/1703”
Firenze, Museo di Casa Martelli, inv. Martelli n. 63

Questa piccola *Madonna Addolorata* su rame, comunemente nota come *Madonna del dito*, rientra nella più tipica produzione devozionale di Bartolomeo Mancini, fedele imitatore di Carlo Dolci, attivo, dopo un’iniziale attività fiorentina, a Roma, dove dovette trasferirsi ai primi del Settecento e dove finì i suoi giorni al termine del terzo decennio del secolo. Qui ebbero una certa diffusione i quadretti di ‘Madonne’ dipinte alla maniera di Dolci che, dopo aver saturato il mercato del capoluogo granducale, erano sbarcate nell’Urbe con discreta fortuna. Sulla ripetitività di questi modelli si sofferma Niccolò Francesco Maria Gabburri, il quale, notando la corsiva serialità di quelle immagini, scrive che esse “furono per ordinario semplici Madonnine, tratte da qualche originale di Carlino Dolci, delle quali avendo ripiena la città di Firenze, passò [Mancini] a riempire la città di Roma” (GABBURRI 1719-1741, I, c. 248v).
Il rame di Casa Martelli, segnalato per la prima volta nel 2009 da Sandro Bellesi, s’inserisce in questo filone di pittura seriale, destinata alla devozione privata, sebbene dimostri un apprezzabile livello qualitativo, espresso nella resa smaltata della superficie pittorica, un effetto mutuato con discreto successo dalla virtuosistica tecnica di Dolci, esaltato dalla lucente levigatezza del supporto. La figura della Vergine, quasi completamente coperta dal manto azzurro intenso, suo consueto attributo, induce il riguardante alla meditazione e alla preghiera, attraverso l’assoluta semplicità compositiva che dispone la protagonista a mezzafigura sullo sfondo neutro, irradiato dalla luce soprannaturale emanata dalla Madre di Cristo. Non risulta del tutto chiaro se il rame si possa identificare con “1 Quadretto in miniatura rappresentante La Beatiss.a Vergine addolorata, con cornice nera, e dorata, e frontone d’argento”, stimato quattro scudi, ricordato in un inventario dei beni di Palazzo Martelli stilato il 30 giugno 1771 (Firenze, Archivio di Stato, *Martelli*, filza 1434, inserto 9, c. 7v; ringrazio Lisa Goldenberg per la cortese segnalazione del documento).
Comunemente accompagnata dal pendant raffigurante l’*Ecce Homo*, l’essenziale raffigurazione della Vergine Addolorata trova riscontro letterario in pubblicazioni di carattere religioso, spesso di origine gesuitica, incentrate proprio sulla simbolica rappresentazione della sofferenza della Passione di Cristo incarnato dal dolore della Madre, che si diffusero nella Firenze sei e settecentesca. Ne costituisce un interessante riflesso la copia, conservata nel Fondo Magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, del poema epico del monaco piacentino Bassiano Gatti dal titolo *L’Addolorata Madre di Dio*, il cui soggetto erano i “sessantatre principali dolori di Maria Vergine” stampato a Bologna, per i tipi di Niccolò Thebaldini nel 1626.
Bartolomeo Mancini eseguì varie redazioni di questo popolare soggetto, molto diffuso anche nella variante con la Vergine trafitta dalle sette spade simboleggianti i Sette Dolori: tra di esse si ricordano un esemplare inedito in collezione privata (fig. nel mio saggio), un altro, di notevole qualità recentemente emerso sul mercato (cfr. *Dipinti e Arredi Antichi* 2014, pp. 88-91), due conservati rispettivamente nei depositi della Galleria Borghese e degli Uffizi e altre versioni in raccolte parigine e romane (per un censimento delle numerose redazioni della *Madonna del dito* attribuite a Mancini si veda LEMME 2008, pp. 34, 37-38).
Di specifico interesse risulta, per la particolarità della fattura, un pregevole dipinto, firmato da Bartolomeo e datato sul retro “1691”, composto da cinque tondi su rame, uno centrale con la *Madonna del dito,* e altri quattro, disposti attorno, raffiguranti santi, probabilmente da identificare con Anna, Elisabetta d’Ungheria, Giuseppe e Teresa d’Avila, incastonati in una tavola lignea rettangolare finemente decorata con raffinati racemi argentei (cfr. CANTELLI 1983, p. 99, figg. 484-489 e BELLESI 1996b, pp. 73-74 e fig. 2).
Com’è facilmente intuibile, il modello di questa fortunata iconografia è da ricercare nelle celebri invenzioni di Carlo Dolci: oltre ad ispirarsi alle varie redazioni eseguite da Carlino della *Mater Dolorosa*, di cui si ricordano le versioni, di composizione leggermente dissimile, del National Museum di Tokyo e dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen, il quadretto Martelli si gemma direttamente dal modello della *Madonna del dito*, reso celebre dalle copie che da essa sono state tratte (cfr. BALDASSARI 1995, pp. 125-127, figg. 42w-43w), il cui probabile prototipo autografo, datato 1678 e proveniente dalla collezione genovese dei marchesi de Mari, si trova attualmente in collezione privata londinese (BALDASSARI 2015, p. 301, n. 172).

Bibliografia: BELLESI 2009, I, p. 186; III, fig. 941; *L’altra metà del cielo* 2014, p. 194, n. 33.

Silvia Benassai

87.
Agnese Dolci (attr.)
(Firenze, 1659-1731)

San Michele Arcangelo

1675-1685 circa

Olio su tela
cm 52,7 x 36,9
Roma, collezione Amata

Fig. 87a - Cesare Dandini, *San Giorgio*, Parigi, collezione Stein

Fig. 87b - Carlo Dolci, *San Michele Arcangelo*, collezione privata, Sotheby's Images Limited (1998)

L'opera, oggetto di studi critici condotti nel corso dell'ultimo decennio, presenta la figura di un giovinetto a mezzo busto, dai lineamenti regolari e quasi androgini, rivestito con una lucidissima corazza di ferro grigio antracite, sulla quale è drappeggiato, elegantemente, un morbido panno di raso color lapislazzuli. La lancia sorretta tra le mani, l'armatura e l'accenno di un'ala dietro le spalle inducono a riconoscere nel personaggio effigiato Michele Arcangelo, santo tra i più venerati nel culto popolare, sinonimo del buon cristiano militante, adottato con frequenza dalla Chiesa.
La particolarità dei caratteri descrittivi della figura e la posa della stessa derivano, come è stato accertato nel corso di indagini stilistiche e attributive circostanziate (S. Bellesi, in *La ricerca della natura* 2005, pp. 70-71, n. 22), da un noto prototipo pittorico eseguito all'inizio degli anni Quaranta da Cesare Dandini, oggi conservato nella collezione Stein a Parigi (fig. 87a; per la storia e la lettura iconografica del dipinto che identifica la figura come san Giorgio si veda BELLESI 1996a, pp. 137-138, n. 81). Questo, che rappresenta un'interessante rivisitazione di un quadro di poco precedente dello stesso artista rubricato nelle raccolte della Banca Popolare di Vicenza (S. Bellesi, in *Palazzo degli Alberti* 2004, p. 89, n. 25; con bibl. preced.), servì da stimolo a Dolci pochi anni dopo la sua realizzazione, ovvero alla metà del quinto decennio, per l'ideazione di un bellissimo ovale con l'effigie di san Michele Arcangelo, apparso sul mercato antiquario internazionale e oggi in collezione privata (fig. 87b; BELLESI 2009, II, p. 243, fig. 515), riferito all'artista da chi scrive e da Francesca Baldassari (*Sotheby's* 1998, n. 43), proveniente con probabilità dalla Galleria Gerini a Firenze (BALDASSARI 2015, pp. 134-135, n. 42; con bibl. preced.). Questa composizione, nota anche in una derivazione di bottega individuata dall'autore di questo studio nel 1998 nel Princeton Art Museum (BELLESI 1998a, p. 145, nota 18) e riprodotta alcuni anni più tardi da Baldassari (2002, p. 11), è da ritenersi a tutti gli effetti il modello di riferimento per l'opera in esame, quasi sovrapponibile, di fatto, all'effigie dolciana e variata soltanto nelle sigla tipologica del volto, tratta con probabilità da un ritratto dal vero.

Nata sicuramente all'interno della bottega del grande artista, l'opera, presentata sotto il nome di Onorio Marinari nella mostra dedicata alla collezione Amata allestita nel 2005 in Palazzo Venezia a Roma (S. Bellesi, in *La ricerca della natura* 2005, pp. 70-71, n. 22), dopo aver mantenuto per alcuni anni lo stesso riferimento attributivo (BELLESI 2009, I, p. 42, tav. L), è stata relegata alla scuola fiorentina di ambito dolciano (BENASSAI 2011, p. 239, n. R. 41), per poi essere riferita in via propositiva al catalogo, oggi interamente da ricostituire, della tuttora enigmatica Agnese Dolci, secondogenita di Carlo (BELLESI 2013, pp. 57-58).
Pertinente per l'assegnazione del dipinto a questa pittrice (Firenze, 1659-1731), il cui profilo biografico aggiornato con nuove acquisizioni documentarie è stato tracciato da Silvia Benassai all'interno del presente volume, risulta il confronto con l'unica opera certa riferibile alla stessa, ovvero l'*Autoritratto* di ubicazione attuale sconosciuta (BENASSAI 2011, p. 25 fig. 4). Affine all'opera appena citata nella conduzione pittorica delle stoffe, nell'intonazione luministica sulle epidermidi e nella resa vivida delle chiome definite con pennellate pastose e vibranti, il dipinto accentra, indubbiamente, l'attenzione sulla vena ritrattistica della pittrice, testimoniata già nel suo primo tempo di attività, come documenta una memoria d'archivio, finora sconosciuta, dalla quale apprendiamo l'esistenza di un disegno a matita, raffigurante un ritratto, eseguito da Agnese Dolci nel 1675 e conservato *ab antiquo* in casa Salvini a Firenze, insieme ad altri fogli e miniature realizzate dal patrizio Giovan Francesco Salvini, dilettante d'arte e allievo in gioventù di Carlo Dolci (*Salvini* XVII-XVIII sec., c. 11r e BNCF, *Poligrafo Gargani* 720, c. 212). Eseguito da Agnese all'età di sedici anni, il disegno, il più antico tra le opere oggi conosciute legate al nome della pittrice, sottolinea come suggerisce il soggetto, come nel caso dell'esemplare Amata, una spiccata predisposizione per il ritratto, raramente riscontrabile, ad eccezione di Marinari, tra gli allievi di Carlo. La mancanza di analogie con le opere di Alessandro Loni e Bartolomeo Mancini, artisti diligenti ma non dotati di grande genio e creatività, rafforza la probabile assegnazione del *San Michele Arcangelo* ad Agnese, pittrice ricordata con apprezzamenti nelle fonti letterarie antiche a differenza dei due allievi di Carlo sopra citati, per i quali i biografi, al di là di Baldinucci, non sprecano certo grandi lodi. I particolari caratteri descrittivi dell'opera appaiono individuabili in un altro dipinto di bella qualità raffigurante una figura maschile allusiva al *Furor Poetico*, anche in questo caso derivato da un originale di Carlo (per un'immagine dell'opera, riferita alla pittrice da chi scrive; si veda cat. n. 35), imputabile anch'esso, in via propositiva, al pennello della stessa artista.
Accettando per l'opera l'attribuzione ad Agnese potrebbe risultare appropriata per questa, in via del tutto ipotetica, una datazione tra la metà degli anni Settanta e la prima metà del decennio successivo, tempo di esecuzione del disegno Salvini e, probabilmente, dell'*Autoritratto*.

Bibliografia: S. Bellesi, in *La ricerca della natura* 2005, pp. 70-71, n. 22; BELLESI 2009, I, p. 42, tav. L e p. 192; BENASSAI 2011, p. 25, fig. 4; BELLESI 2013, pp. 57-58; BALDASSARI 2015, p. 134.

Sandro Bellesi

88.
Taddeo Baldini
(Firenze, 1623-1694)

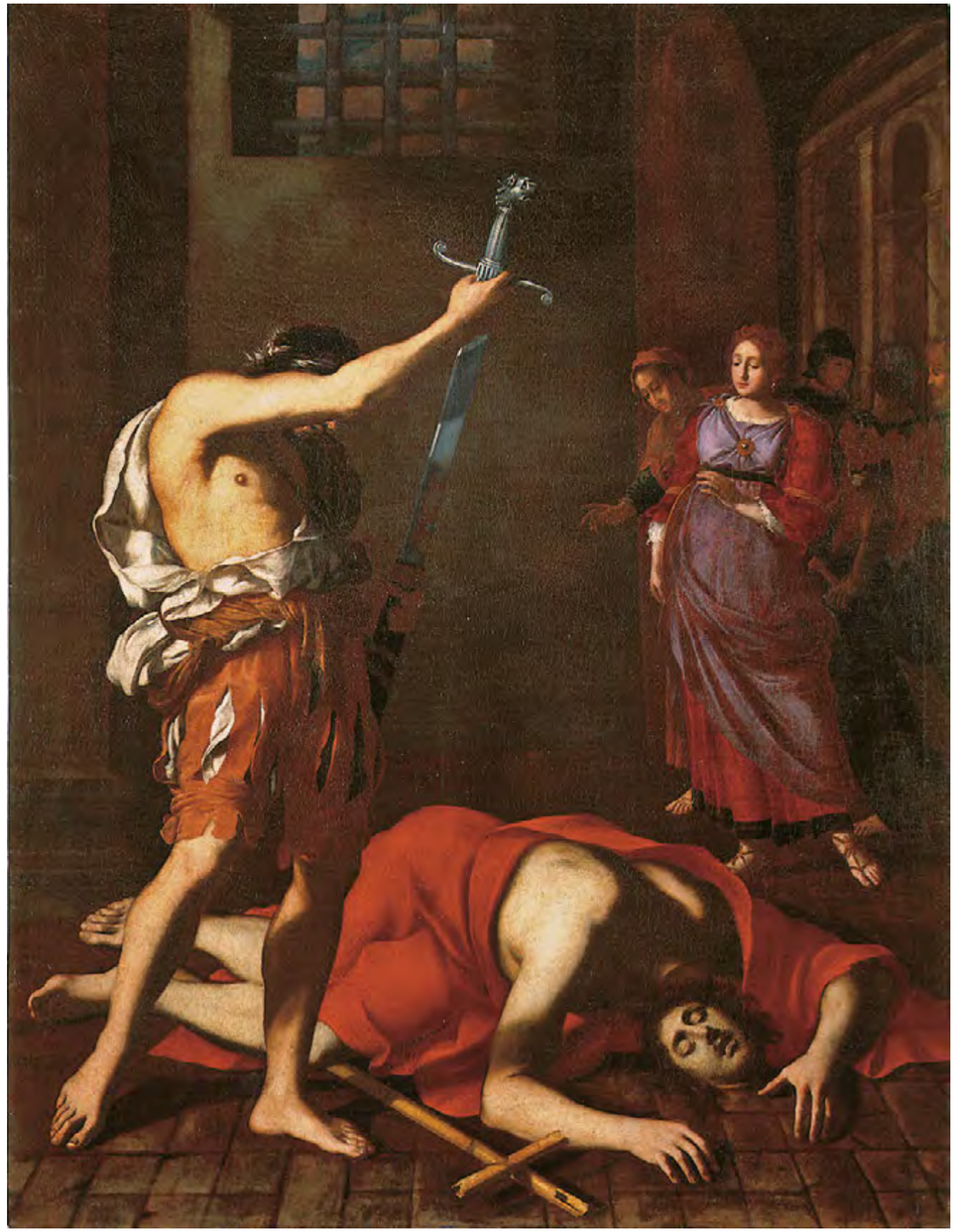
Decollazione
di san Giovanni Battista
1660-1670 circa

Olio su tela
cm 124 x 104
Prato, Museo di Palazzo Pretorio, inv. 1221

La prima citazione del dipinto si deve a Maria Pia Mannini (1987) che lo aveva pubblicato col riferimento ipotetico all'attività giovanile di Carlo Dolci (1635-1640); successivamente Roberto Contini nel catalogo del Museo civico di Prato (1990), pur osservando alcuni rimandi al Dolci nella conduzione essenziale e nella testa mozzata del San Giovanni avvicinabile al Cristo benedicente della Gemäldegalerie di Dresda, sulla scorta di una serrata stilistica dell'opera (tutt'oggi condivisibile per l'individuazione di alcuni aspetti salienti), ha proposto in via dubitativa il nome di Alfonso Boschi, fratello del più noto Francesco e nipote di Matteo Rosselli. A seguito di ulteriori indagini tale ipotesi attributiva è stata scartata alla luce della convincente proposta di Sandro Bellesi di aggiungere la tela pratese al *corpus* di Taddeo Baldini, artista fiorentino formatosi nella bottega di Matteo Rosselli e immatricolatosi nel 1648 all'Accademia delle Arti del Disegno. L'artista, menzionato da Filippo Baldinucci (1681-1728, ed. 1845-47, V [1847], pp. 459-460) soprattutto quale valente ritrattista, esibisce nella produzione finora nota – riscoperta grazie alle indagini di Chiara d'Afflitto e dello stesso Bellesi – una sensibile capacità di resa naturalistica e una maniera ricercata scaturita dall'assimilazione di varie tendenze della pittura fiorentina seicentesca: dal nitido impianto disegnativo di Matteo Rosselli agli accentuati chiaroscuri di Giovanni Martinelli ai preziosismi cromatici di Carlo Dolci. Per la tela con la *Decollazione di san Giovanni Battista*, inserita nel nuovo percorso del Museo di Palazzo Pretorio (aprile 2014) con l'ascrizione a Taddeo Baldini, vanno richiamate le affinità riscontrate da Bellesi tra il volto della principessa Salomè irradiato dalla luce e la Vergine dipinta nelle pala con la *Madonna del Rosario* in Santa Maria a Collebarucci, presso Barberino del Mugello, e in quella con il *Miracolo di santa Ubaldesca* in San Giovannino dei Cavalieri a Firenze. L'artista ha composto la *Decollazione* con una studiata impostazione scenografica, dove convivono componenti stilistiche aggiornate con altre più tradizionali, come già rilevato da Roberto Contini: in primo piano un teatrale luminismo evidenzia il carnefice nell'atto di riporre lo spadone nel fodero con un gesto enfatico mentre il san Giovanni, avvolto nel tradizionale manto rosso allusivo al martirio di Cristo, giace riverso con la testa rotolata davanti e accanto la croce di canna, suo peculiare attributo; nel secondo piano, in una composizione più convenzionale e pacata, a destra, la leggiadra figura di Salomè, con il piatto sotto braccio per raccogliere la testa del Battista, avanza con fare soave accompagnata da una ancella col capo coperto che le addita l'avvenuta decollazione, mentre dietro sullo sfondo di una loggia scandita da lesene ed arcate si intravedono un gruppo di soldati. Nella parete alle spalle del carnefice la grata dell'"orrido e tetro" carcere del Battista, edificio che, secondo le istruzioni di Federico Borromeo in materia d'iconografia sacra codificate nel trattato *De Pictura sacra* (1624), doveva sempre figurare nella rappresentazione della decollazione di san Giovanni. Le eleganti brache rosacee "trinciate" del carnefice corrispondono a quella speciale attenzione ed abilità del Baldini nel riprodurre gli abiti contemporanei, come si rileva nella riproposizione di analoghi vestimenti per i due aguzzini nella tela con il *San Pietro Martire* della chiesa di San Felice in Piazza a Firenze e nel fanciullo accanto alla santa Dorotea nel piccolo dipinto firmato appartenente a una collezione privata. Anche la puntuale resa della spada del carnefice con la lama piatta ad un solo tagliente, con l'elsa ad S e l'impugnatura tutta metallica sormontata da una protome leonina, simbolo della Fortezza, riflette quella sensibile cura del Baldini nella rappresentazione dei dettagli di preziosa fattura, discendente dall'apprendistato presso Matteo Rosselli. Reminiscenze delle sentimentali fisionomie di Lorenzo Lippi si possono cogliere nella definizione del volto ombreggiato del martire e in quello della Salomè, con le palpebre abbassate, appena perturbata dal sanguinoso accadimento.
Il soggetto del dipinto, entrato a far parte del patrimonio dello Spedale Dolce e Misericordia col legato di Giovanni Martini nel 1897, aveva sospinto Maria Pia Mannini a ipotizzare un collegamento con la confraternita di San Giovanni Decollato, detta della Giustizia presso piazza Mercatale, ma a tutt'oggi non sono emersi elementi documentari utili per comprovare tale congettura.

Bibliografia: MANNINI 1987, pp. 13-14; R. Contini, in *Il Museo Civico di Prato* 1990, pp. 146-147, n. 69; M. Scalini, in *Il Seicento a Prato* 1998, p. 214, fig. 397, p. 216, nota 3; M. P. Mannini, in *Così celesti così terreni* 2002, p. 32, n. 10; BELLESI 2013, pp. 64-66, fig.43; S. Bellesi, in *Il Museo di Palazzo Pretorio a Prato* 2014, pp. 183-184, n. 56.

Cristina Gnoni Mavarelli



89.
Mario Balassi
(Firenze, 1604-1667)
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Martirio di san Lorenzo

1665-1670

Olio su tela
cm 260 x 168
Iscrizione: sulla graticola "RICOLORATO PERCHÈ A CAGIONE DI MORTE LASCIÒ IMPERFETTO MARIO BALASSI. A(NNO) S(ALUTIS) 1670. IO CARLO DOLCI"
Prato, Musei Diocesani, Museo dell'Opera del Duomo (dal 1992), inv. AGJ 1799

Dopo l'elevazione di Prato al grado di Diocesi e Città (1653), fra i numerosi interventi di aggiornamento nella antica Pieve, divenuta Cattedrale, nel 1665 fu avviato il rifacimento degli altari del transetto, in stucchi a finti marmi. Dal marzo all'agosto di quell'anno il vicario pratese Girolamo Gini inviò varie lettere a Roma per sollecitare il patrono della cappella dei Santi Giacomo e Margherita, il canonico Francesco Cicognini, a eseguire il nuovo altare – l'unico che rimaneva – indicandogli un costo intorno ai centoventi scudi (BRPo, Ms 1083, N II 4, f. II, nn. 1577, 1602, 1607, 1612, 1614, 1620, 1621, 1624). Il prelato, a lungo incerto, concesse infine ad altri di fare il lavoro, e il 28 novembre un'ulteriore lettera, scritta al Cicognini da Giovan Francesco Buonamici, riferiva che "è stato qua il nostro pittore Mario Balassi, et ha disegnato una tavola per farsi in San Salvestro alla bella cappella d'altare fatto fabricare dal signor canonico Nesi" (l'altar maggiore del santuario della Madonna del Giglio), inoltre "ha ancor mostrato il disegno da porsi nella nuova cappella cicognina, che sarà un'istoria di S. Lorenzo, che alla prossima sua festa dovrà vedersi esposta; né meno so chi faccia la spesa. Questo pittore per artifitio del signor Geri Bochineri fu introdotto in Prato dal padre di vostra Signoria, et fece l'altare della Madonna della Pietà" e quello di San Nicola da Tolentino in San Francesco (*ivi*, n. 1662).
L'altare in cattedrale fu eretto nel 1666 da Andrea degli Organi Calvi (BRPo, Ms. 762, T II 8, c. 5v), mentre il dipinto venne realizzato a spese di suo fratello Lorenzo, come attesta Filippo Baldinucci. Nella biografia del Balassi, infatti, egli ricorda fra le molte opere rimaste incompiute alla morte dell'artista, nel 1667: "un San Lorenzo in sulla graticola, che egli faceva ad instanza del padre Lorenzo Calvi della congregazione dell'Oratorio, suo confessore, la quale poi fu finita da Carlo Dolci". Anche nella vita di quest'ultimo artista il Baldinucci ricorda la "bellissima tavola" completata dal Dolci "sopra una bozza del già defunto pittore Mario Balassi, quella riducendo alla sua maniera, siccome fece altre volte in varie occasioni". L'intervento è confermato dall'iscrizione del 1670 sulla graticola del martire (letta dalla Baldassari dopo il restauro del dipinto).
Nel 1684 il testamento di Lorenzo Calvi, oratoriano (non fu mai sacerdote diocesano, diversamente da quanto è stato scritto), ricorda che la cappella era "di patronato della famiglia Organi" (ASDPo, *Archivio del Capitolo*, n. 1486 p. 7).
L'affollata composizione del dipinto, di una certa teatralità, richiama nella penombra accordata, quasi da notturno, e nell'incombente scena in primo piano, col luminoso santo di scorcio, la celebre pala di Tiziano ora nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, certo vista dal Balassi durante il suo soggiorno in quella città, intorno al 1635, e nota anche per un'incisione di Cornelis Cort. La stessa monumentale composizione aveva ispirato il Cigoli nella tavola di Figline Valdarno (ora nel Museo della Collegiata), che sembra riecheggiata dal Balassi nel torso del santo e negli angiolotti che sorreggono palma e corona del martirio.
Per la figura di Lorenzo, Francesca Baldassari segnalò nel 1995 riprese ancor più dirette (evidenti nel volto, nel braccio sinistro e nelle gambe) da un quadro di ugual soggetto, di altissima qualità, nel Museu de Montserrat (inv. R.N. 200.204, cm 156 x 122, fig. 89a), da lei giustamente accostato a Jacopo Vignali. Va notato che, oltre al santo, anche i due aguzzini della pala pratese – quello a torso nudo, che attizza il fuoco, e l'altro col turbante, che lo alimenta col mantice - citano quasi testualmente la tela di Montserrat, dipinta intorno al 1635 per un ignoto patrizio fiorentino (non è ricordata da Sebastiano Bartolozzi nella vita del Vignali), ma certo ben nota al Balassi. Un'altra versione, di buona qualità, è in una collezione privata londinese (cm 148 x 118,2).
Nella pala pratese è invece di totale invenzione del Balassi l'imponente, poco proporzionata figura, forse il Prefetto dell'Urbe, che stringe il bastone del comando e chiude a sinistra la scena. Nella zona retrostante si sovrappongono in ripida prospettiva diversi piani, fino alla luminosa veduta del fondo, dove la cupola del Pantheon e la Colonna Traiana collocano la vicenda nella Roma imperiale (la Baldassari vi scorge invece una rappresentazione di Prato), alla quale rimanda anche la figura dell'imperatore Valeriano in trono, a destra della scena (memore di quella di Pietro da Cortona nel *Martirio di san Lorenzo* in San Michele e San Gaetano a Firenze – chiesa che accoglieva anche un'*Assunta* del Balassi).
Pur cercando le tracce di un intervento sottolineato dallo stesso Carlo Dolci (nell'iscrizione sulla graticola), la critica concorda da sempre nel riferire al Balassi l'intero disegno della pala, caratterizzata da un accentuato luminismo con echi del Passignano, come notano Ciardi e Marchini. Quest'ultimo vi scorge anche – probabilmente nel Santo – una "morbidezza sfumata d'origine correggesca". Lo stile maturo del Balassi è evidente in tutta la zona in secondo piano, con figure, corrose da una luce rossastra nella penombra dell'interno, che mostrano lumeggiature e accentuazioni fisiognomiche tipiche dell'artista.
Marchini, seguito da altri, suppone un parziale intervento del Dolci "nello sfavillio delle sete, dell'armatura e delle piume dell'agghindato carnefice" in primo piano (in queste manca però l'illusiva tangibilità delle materie tipica del Dolci, mentre sono sovrapponibili a quelle presenti in vari quadri da sala del Balassi). Carlo Del Bravo, invece, individua l'intervento del Dolci solo nella testa e nel petto di san Lorenzo, e nella figura del santo anche la Baldassari (1995) rileva la "pennellata accompagnata e smaltata di inconfondibile pertinenza dolciana" (limitata però, a nostro parere, a stesure finali e velature degli incarnati su un disegno già definito dal Balassi, che conserva varie pecche a livello anatomico e prospettico). Anche il Bellesi (1998a) nota la tipica scansione luministica dolciana che modella e rende palpitante il corpo e il volto del santo, dall'espressione incantata "che, priva di tensione e quasi rapita nell'estasi divina, acuisce l'eccezionalità sacrale dell'evento".

Bibliografia: BALDINUCCI 1728, pp. 237, 505; BALDANZI 1846, pp. 47-48; CASOTTI 1932, p. 110; CASOTTI 1933, p. 26; DEL BRAVO 1963, p. 41; MARCHINI 1963, pp. 35-36; FANTAPPIÈ 1983-1984, I, pp. 66-67 e II, p. 58; CIARDI 1986, p. 720; CERRETELLI 1994, p. 190; BALDASSARI 1995, p. 187; BELLESI 1998a, p. 120; MANNINI 1998, p. 104; BELLESI 2009, I, pp. 74 e 135 e II, p. 26, fig. 41; CERRETELLI 2012, p. 58; BALDASSARI 2015, pp. 322-323.

Claudio Cerretelli

Fig. 89a - Jacopo Vignali, *Martirio di san Lorenzo,* Museu de Montserrat

90.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Angelo custode

1670-1675

Olio su tela
cm 265 x 163
Iscrizioni: dall'antico telaio, riportata sul retro del nuovo, a sinistra "1670 / di maggio / Prima part(ita) / Scudi Cinqua / nta / il seguente gennaio / altri quaranta"; sulla tela, in basso a sinistra, su una roccia (quasi scomparsa la A iniziale) "A(nno) S(alutis) / 1675"; sulla pietra sottostante "Carolous Dolci / F(acie)bat"; nel cartiglio di sinistra, in basso "ARCTA VIA / EST / QVÆ DVCIT / AD / VITAM / Matth. Cap: 7"; in quello a destra "SPATIOSA / VIA EST / QUE DVCIT / AD PERDITIONEM".
Prato, Musei Diocesani, Museo dell'Opera del Duomo (dal 1967), inv. AGJ 1797

Nel 1664 la cappella della Purificazione (o dell'Assunta) nel transetto del Duomo di Prato cambiò titolo e padronato col conferimento a una confraternita di laici dedicata all'Angelo custode (in rapporto con questa era un'altra compagnia degli Angeli custodi, formata da cento sacerdoti). Il 5 febbraio 1665 essi furono autorizzati dall'Opera della Cintola a modificare la vetrata della cappella e a rifare l'altare (ASPo, *Comunale,* Diurni, n. 240, c. 55v). Rapidamente quest'ultimo fu completato, in stucco a finti marmi; sui piedistalli delle colonne si leggeva: EXPENSIS / CONGREG(ATI)ONIS / ANGELI / CVSTODIS / CONSTRVC(T)VM // MENSE / APRILIS / ANNO / MDCLXV (BRPo, Ms 1083, N II 4, f. II, n. 1577; Ms. 762, T II 8, c. 8v. L'altare fu demolito nel 1871).
La pala venne probabilmente commissionata nello stesso periodo, ma le iscrizioni diligentemente apposte dal Dolci su telaio e dipinto attestano che fu iniziata nel 1670 e completata nel 1675; il Baldinucci arriva a precisare – sottolineando così l'interesse in lui suscitato dall'opera – che fu collocata "agli 10 di ottobre di quell'anno".
In un documento del 1682 i trentasei confratelli affermavano che la compagnia aveva speso duecentocinquanta scudi per l'altare e trecento per la tavola del Dolci (ASDPo, *Archivio della Curia*, n. 769 c. 489, edito in FANTAPPIÈ 1983-1984, II). Per il dipinto la somma indicata appare plausibile, ma il costo dichiarato per l'altare – sempre che non contemplasse anche la vetrata – risulta assai superiore a quanto indicano alcune lettere del 1665 sui lavori (BRPo, Ms 1083, N II 4, f. II, nn. 1577, 1602, 1607, 1620).
Dalla fine del Cinquecento si era notevolmente sviluppata la devozione per l'angelo custode (soprattutto ad opera dei Gesuiti, che moltiplicarono trattati e manuali di pietà sugli angeli), e nel 1670 la celebrazione del 2 ottobre come festa ad esso dedicata fu resa obbligatoria per tutta la Chiesa. Nel *Trattato dell'angelo custode* (1612) il gesuita Francesco Albertini afferma (citando in latino san Paolo, Ef 4,14) che gli angeli, "mentre siamo in questa vita fanciullesca *parvuli fluctuantes,* ne governano et indrizzano al nostro bene" per portarci alla pienezza della vita futura. L'angelo custode è "sempre con gli occhi volto a te et ad ogni minimo tuo bisogno corre per aiutarti".
Queste considerazioni sembrano alla base della composizione del Dolci, che si distacca dalla più diffusa iconografia seicentesca derivata dalle tradizionali raffigurazioni di Raffaele e Tobiolo. La base di un roccione e un ampio cielo con basso orizzonte creano una sintetica scenografia, che accoglie in primo piano un fanciullo orante, e su di lui un angelo, appena giunto in volo, probabilmente non visibile al ragazzo (le due figure, infatti, non sembrano interagire). Il bellissimo, esitante fanciullo che umilmente supplica un aiuto rappresenta ogni uomo, incompleto e immaturo nella sua vita terrena, attratto dalle scelte più facili ma consapevole dei suoi doveri. L'immediata apparizione dell'angelo (che indica all'osservatore, più che a lui, la giusta via) sembra sciogliere i suoi dubbi – la cupa foschia ancora evidente sui lati della scena – scoprendo un incorrotto cielo oltremarino e, in cima alla via più faticosa, la luce divina.
Il significato morale della scena è confermato didascalicamente dalle iscrizioni sui cartigli dipinti alla base della pala; quella sulla ripida via verso la Vita è netta, a lettere dorate, mentre l'opposta, presso la comoda via della perdizione, è in rossi caratteri tremolanti, a richiamare le fiamme dell'inferno. Con lo stesso colore, sotto il cartiglio è accennato un "roncone" (arma da asta del fante), presagio di sopraffazione e di guerra. La differenza tra le due strade è marcata anche dallo studiato contrasto fra l'umile bellezza delle spinose, candide rose selvatiche che costellano la rupe e l'appariscente fascino dei costosi tulipani (vero *status symbol* seicentesco) nella via ampia, persa in un brumoso paesaggio.
È infine da notare l'inserimento, sopra l'iscrizione dell'*arcta via*, di una croce dei Trinitari (impegnati nel riscatto dei cristiani resi schiavi dai Mori), probabile rimando – suggerisce la Padoa Rizzo – a un'apparizione al fondatore dell'ordine (Giovanni de Matha, canonizzato nel 1666) della Trinità sotto forma di angelo in vesti bianche, con una croce rossa e azzurra sul petto. A questo potrebbe rimandare anche il gioiello alato al collo dell'angelo, con perle e pietre preziose rosse e azzurre.
La pala per il Duomo di Prato, ritenuta da Bellesi (1998a) "capolavoro assoluto dell'attività ecclesiastica del pittore", è invece per Ciardi opera raffinata ma convenzionale, nel segno di continuità e tradizione, puntata su "una sorta di compenetrazione estatica del soggetto religioso". Per Datini, però, questo "vibrante intimismo e lirismo sentimentale" oltrepassa "ogni convenzione o vincolo di pur alta professione pittorica", soprattutto nei brani di più spontaneo e sensibile realismo – da tutti esaltati – come la tenera figura del bambino, dagli incarnati alabastrini e palpitanti. Nella pala pratese entrambe le figure mostrano una incorruttibile bellezza atemporale, con una purezza descrittiva che esclude ogni spunto patetico o sensuale (cfr. BELLESI 2009). Anche l'angelo, benché più costruito nella posa, documenta l'eccezionale perizia dell'artista nella resa tattile delle materie: la ricca sopravveste di raso cremisi col prezioso gioiello alato di gusto manierista intorno alla sobria scollatura (resa ancor più casta da una sottile gorgiera *démodé*), le rigonfie maniche aranciate o il camice di bisso dai riflessi madreperlacei, fino ai complessi calzari ingioiellati. Sui morbidi incarnati di *biscuit* la luce proveniente dall'alto genera forti contrasti – presenti in varie opere del Dolci di quegli stessi anni – che induriscono il volto dell'angelo, certo anche per la parziale perdita delle velature originarie. Se contrasti intensi mostra anche una derivazione di bottega dell'angelo (nella Galleria di Palazzo degli Alberti a Prato), questi appaiono assai più sfumati in un disegno preparatorio (cfr. cat. n. 91) e in una mediocre copia del dipinto, presso la Galleria Corsini di Firenze, ritenuta (BALDASSARI 2004b) opera di un allievo, ma probabilmente assai più tarda. Ulderigo Medici, nel catalogo della Galleria (MEDICI 1880), pur considerandola modesto e "semplice bozzo" della pala pratese, la identificò col dipinto del Dolci posseduto da Alessandro Valori (composizione assai diversa da quella pratese, conservata nella collezione Lord Methuen a Corsham Court, sulla quale equivocò anche Busse), descritto dal Baldinucci: "l'Angelo Custode in atto di additare la via del cielo all'anima cristiana".

Bibliografia: ALBERTINI 1612, pp. 45-46, 133; BALDINUCCI 1728, p. 505; BALDANZI 1846, pp. 48-50; MEDICI 1880, pp. 78-79, n. 242; BUSSE 1913a, p. 386; HEINZ 1960, p. 222; DEL BRAVO 1963, pp. 37-38; MARCHINI 1963, pp. 36-37; DATINI 1972, p. 74; FANTAPPIÈ 1983-1984, I, p. 67; II, pp. 48, 50; CIARDI 1986, pp. 729-730; BALDASSARI 1989, p. 726; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 423; CERRETELLI 1994, p. 190; BALDASSARI 1995, pp. 171-172; PADOA RIZZO 1997, pp. 109, 111; BELLESI 1998a, p. 120; BALDASSARI 2004b, p. 123; BALDASSARI 2009, p. 331; BELLESI 2009, I, p. 135 e II, p. 42, fig. 514; CERRETELLI 2012, p. 59; BALDASSARI 2015, p. 290.

Claudio Cerretelli

91.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Angelo custode
1670 circa

Matita rossa e nera su carta bianca filigranata, controfondata su cartoncino azzurro
mm 330 x 270
Sul recto del foglio, in basso a sinistra timbro in inchiostro nero della Reale collezione degli Uffizi (Lugt 930); in basso a destra timbro in inchiostro azzurro con le iniziali di Emilio Santarelli (Lugt 907, rovesciato).
Iscrizioni: sul recto in basso a destra, a matita nera, di mano di Pasquale Nerino Ferri "2526"; sul controfondo in alto al centro, a inchiostro nero, in grafia ottocentesca (forse di E. Santarelli) "3".
Firenze, GDSU, inv. 2526 S

Il disegno è parte della donazione fatta dallo scultore fiorentino Emilio Santarelli (1801-1886) alla Galleria degli Uffizi, con atto il 28 settembre 1866, di ben 12674 disegni, frutto di oltre cinquant'anni di ricerche e acquisti. Come risulta dal catalogo manoscritto consegnato all'atto della donazione, compilato da Santarelli, Emilio Burci e Ferdinando Rondoni (poi edito nel 1870 a cura di Aurelio Gotti, direttore degli Uffizi), della raccolta facevano parte venti disegni attribuiti a Carlo Dolci (il catalogo è conservato nel GDSU, cfr. p. 110). Il terzo della serie è descritto come "S. Michele Arcangiolo volante, disegno finito a matita rossa e nera, carta bianca", ed è stimato quaranta lire (la cifra più alta, dopo un ritratto di sacerdote in ovale – 2542 S – valutato sessanta lire, e superiore alle stime di tutti i disegni dei contemporanei, da Rosselli a Furini, Vignali o Bilivert). L'inventario non riporta alcun dato sulla provenienza delle opere donate, anche se certamente il Santarelli acquisì nuclei di varie raccolte antiche, anche in area fiorentina.
Fu Giuseppe Marchini, nel 1963, a ricollegare il disegno alla pala con l'*Angelo custode* dipinta da Carlo Dolci tra il 1670 e il 1675 per una cappella del transetto della Cattedrale di Prato (cat. n. 90), individuandolo come disegno preparatorio per la figura dell'angelo e valutandolo "accuratissimo e superiore alla traduzione pittorica". Benché tipiche degli studi a matita di Carlo Dolci, questa altissima qualità e l'attenta definizione della figura potrebbero far pensare a una successiva copia fatta dall'artista, già molto celebre, per soddisfare le richieste di uno dei numerosi collezionisti fiorentini (tra i quali lo stesso Baldinucci, al quale, giovane artista, il Dolci dette "i primi precetti del disegno"), ma l'unica variante di un certo rilievo inserita nel dipinto eseguito – l'allungamento in proporzioni più convincenti dell'avambraccio destro dell'angelo, con la conseguente sporgenza della mano dall'ala – conferma la precedenza del disegno rispetto alla tela.
Un altro elemento che lo diversifica dalla pala eseguita è il minor contrasto – con un chiaroscuro più fuso e passaggi tonali più morbidi – evidente soprattutto nel volto dell'angelo, con delicate arcate sopracciliari e labbra morbide, appena socchiuse, che nel dipinto generano nette zone d'ombra per la forte luce proveniente da sinistra.
Anche per la sua consuetudine coi maestri del Quattro-Cinquecento, il Dolci privilegia la matita rossa e nera, sulla scia della tradizione fiorentina da Andrea del Sarto a Santi di Tito, tecnica che gli consente una resa emotiva e naturalistica vicina a quella dei dipinti, facendo anche di questo disegno – nel quale l'ignea spiritualità dell'angelo emerge potente dalla veste, increspata dal vento divino – un superbo esempio della "pazientissima pratica" citata dal Baldinucci.
A testimonianza dell'interesse suscitato da questa articolata composizione (che ci appare oggi più artificiosa rispetto all'altra figura del dipinto, il bambino inginocchiato) è nota una piccola replica dell'angelo in volo (cm 40 x 30; fig. 91a) – di proprietà della Banca Popolare di Vicenza, parte della Galleria di Palazzo degli Alberti – ritenuta inizialmente da Marchini un bozzetto preliminare autografo (MARCHINI 1985), poi considerata come rielaborazione della scuola (BALDASSARI 1995; PADOA RIZZO 1997), che varia alcuni particolari – le ali più sottili e inclinate, appena descritte, la posa del braccio destro o la mano sinistra – oltre alla cromia e alla resa delle vesti, arricchite da una fascia svolazzante, e adotta un chiaroscuro più accordato, con una felice accentuazione dinamica rispetto al prototipo.

Bibliografia: *Catalogo disegni Santarelli* 1870, p. 185; LUGT 1921, pp. 159, 163-164; MARCHINI 1963, p. 37, fig. 10, p. 12; MARCHINI 1985, pp. 151-152; BALDASSARI 1995, p. 171; PADOA RIZZO 1997, p. 109; BELLESI 1998a, pp. 120-121; BALDASSARI 2004b, pp. 122-123.

Claudio Cerretelli

Fig. 91a - Scuola di Carlo Dolci, *Angelo custode*, Prato, Palazzo degli Alberti, collezione Banca Popolare di Vicenza

92.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Apparizione della Madonna e della beata Solomea a san Ludovico di Tolosa
1676-1687 circa

Olio su tela
cm 341 x 228
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina,
inv. 1890, n. 747

La pala d'altare, originariamente destinata alla chiesa di san Francesco a Prato, fu ordinata a Carlo Dolci dal canonico pratese Francesco Bocchineri, "di età allora ottantaduenne", per la sua cappella di famiglia. L'opera non fu mai collocata in chiesa, ma rimase, "condotta quasi all'ultimo termine", nello studio del pittore, finché, come ci informa Francesco Saverio Baldinucci, nel 1688 fu venduta dal figlio, Andrea Dolci, al gran Principe Ferdinando de' Medici al prezzo di 400 scudi, una cifra che superava di 100 scudi quella originariamente pagata dal committente. Fu lo stesso Ferdinando a saldare agli eredi del canonico il compenso che era stato già anticipato a Carlino dal Bocchineri. Secondo una prassi consueta, in seguito sperimentata anche nella *Madonna del Baldacchino* di Raffaello, il principe mediceo fece terminare ad Onorio Marinari il dipinto lasciato incompiuto alla morte del suo maestro, precisamente, secondo Baldinucci figlio, "nella veste e nell'ultimo finimento dell'altare".

La composizione – di cui esiste un bozzetto preparatorio conservato presso il New Orleans Museum of Art (olio su tavola, 1675-1676, fig. 92a), anch'esso acquistato dal Gran Principe nel luglio 1690 e datato 1676-1681 in base all'iscrizione sul retro –, mostra san Ludovico, secondogenito del re di Napoli Carlo II d'Angiò, nell'umile saio francescano, ai piedi di un altare sul quale poggiano i paramenti sacri, forse allusivi alla sua futura investitura a vescovo di Tolosa, incarico impostogli da Bonifacio VIII. Egli è inginocchiato, in contemplazione della Madonna col Bambino, a sua volta circondata da nuvole e teste di cherubini e accompagnata dalla beata Salomea da Cracovia. Quest'ultima, vissuta nel XIII secolo, sposò il re d'Ungheria ed indirizzò la sua corte agli ideali di vita cristiana, quindi, alla morte del marito, divenne prima terziaria francescana ed in seguito badessa. La presenza della clarissa polacca, canonizzata nel 1672, all'incirca all'epoca del dipinto, è da leggersi in relazione a Ludovico stesso, con il quale aveva in comune sia l'appartenenza all'ordine francescano, vissuto da entrambi con la ferma adesione al voto di povertà, sia le origini regali. La tela riveste dunque un profondo significato teologico, il cui elemento portante è la venerazione per la Madonna, che collega Ludovico e Solomea.

Fig. 92a - Carlo Dolci, *Visione di san Luigi di Tolosa*, New Orleans Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection

La scritta leggibile sul cartiglio sostenuto dagli angeli, "Floruit frondit virga Aaron", si riferisce infatti alle parole pronunciate da una voce celeste e udite dalla beata quando quest'ultima, ormai in punto di morte, fu confortata dall'apparizione della Vergine col Bambino Gesù tra le braccia (PIAZZA 1719, p. 619).

Fulcro del dipinto è la contrapposizione fra l'astratta visione celeste, dal tenero chiarore memore dell'esempio di Matteo Rosselli, al quale rimanda anche la fisionomia della Madonna e la scena sottostante, incentrata sull'umile gesto del santo nell'accostarsi all'altare e avvolta in una cupa oscurità che ben si addice all'ambientazione chiesastica. Presso la mensa risalta la lucida verità del brano di natura morta, forse il più alto del dipinto: il dettaglio della mitra, della pianeta, del mazzo di gigli freschi posto sul gradino, tutti indagati con precisione ottica, a ricordarci un altro aspetto dell'arte di Dolci, celebrato pittore di "quadri di frutti e fiori al naturale", di ispirazione nordica. La composizione rivela inoltre uno studio attento sulle opere di Giovanni Lanfranco tra il secondo e il terzo decennio, quali la *Visione di santa Teresa d'Avila* (Roma, monastero di San Giuseppe delle Carmelitane) o la *Vergine col Bambino e san Giuseppe appare a san Carlo Borromeo* (chiesa di Sant'Antonio alla Motta), nella ripresa un po' scolastica dello schema trasversale diagonale e nel modo di scorciare i volti, specie quello del san Ludovico. Tuttavia, la resa epidermica sottilmente levigata e l'espressione di silenziosa e mite reverenza del Santo evocano piuttosto modelli fiorentini, *in primis* Jacopo Vignali, del *San Luigi di Francia*

prima del restauro

(collezione privata) e dell'*Assunzione della Vergine* (Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, Sagrestia della Madonna). Al di là del richiamo al lessico stilistico del maestro di Pratovecchio, l'opera testimonia una sincera e commossa adesione al tema sacro, elemento chiave per comprendere la poetica del Dolci, magistrale regista dei "pietosi affetti" (LANZI 1782, p. 136).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed 1845-1847, V (1847), pp. 355-356; BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, p. 58; FANTOZZI 1842, p. 105; HEINZ 1960, p. 233; DEL BRAVO 1963, p. 39, figg. 61 e III; M. Gregori, in *Gli Uffizi* 1979, p. 249, n. P541; CANTELLI 1983, p. 69; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 82; BALDASSARI 1989, II, p. 727; EPE 1990, pp. 84-85, 213, note 15, 16, 22; BALDASSARI 1995, pp. 174-176, n. 148; BELLESI 1998a, p. 121, fig. 203; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, p. 151, n. 235; BELLESI 2009, I, p. 134; BENASSAI 2011, p. 59; BALDASSARI 2015, p. 298, n. 170.

Elena Marconi

93.
Vincenzo Dandini
(Firenze, 1609-1675)

Beata Berta riceve dal Generale Vallombrosano l'Ordine di riformare il monastero di Cavriglia
1671

Olio su tela
cm 220 x 166
Firenze, chiesa di Santa Felicita

L'agiografia della Beata Berta, della quale questo dipinto descrive un importante episodio legato alla sua vita religiosa, è costellata di notizie a volte contraddittorie relative alla sua identità e al tempo in cui è vissuta. A cercare di far chiarezza sulla vita della monaca giunge un manoscritto, inedito, conservato nell'Archivio storico parrocchiale di Santa Felicita; l'autore è Filippo Maria Brunetti e con le sue *Memorie* (1819) sulla scorta di documenti certi, ricostruisce una storia più attendibile della vita della Beata. Berta nacque nella prima metà del XI secolo dal conte Lotario, figlio di Cadolo morto intorno al 988 e dal quale prese nome la stirpe dei Cadolingi. Questa famiglia, una delle nobili e potenti toscane con origini tra Pistoia e Pescia, era titolata conti di Borgonovo, da una località vicino Fucecchio. I membri di questo casato fondarono diversi monasteri: Cadolo San Salvatore a Borgonovo; il figlio Lotario San Salvatore a Settimo; Guglielmo detto Bulgaro, figlio di quest'ultimo, con la moglie Celia fondarono l'abbazia di Morrona nella diocesi di Volterra e il monastero di Mantignano nei dintorni di Firenze. Berta, secondo Brunetti, vestì l'abito monacale a Santa Felicita intorno al 1060 (BRUNETTI 1819; cfr. RICHA 1761), e colà documentata con l'appellativo di Priora nel febbraio del 1072 (BRUNETTI 1819), quando Badessa era donna Teuberga. Nel 1075 la monaca è citata in un documento redatto a Cavriglia quale Badessa e beneficiaria di una cappella, titolata a San Vittore nella diocesi di Volterra. Non sappiamo chi le affidò l'incarico di riformare, sotto la Regola vallombrosana questo monastero benedettino abbandonato, forse San Giovanni Gualberto prima di morire nel 1073, o il suo successore abate Rodolfo; ma potrebbe avere avuto un ruolo in questa vicenda il fratello Guglielmo Bulgaro, morto nel 1075 circa, interessato, per ragioni politiche, alla diffusione in Toscana della Regola vallombrosana. Il Lami ipotizza che Berta, già famosa per la sua rettitudine e la condotta caritatevole, fu invitata colà da Gilsa, la padrona del monastero per ridargli vita e riformarlo (LAMI 1758, p. 1219). Dopo la morte della Badessa Teuberga di Santa Felicita, avvenuta tra il 1079 e il 1080 (BRUNETTI 1819), la monaca fu chiamata a sostituirla, reggendo quindi da Badessa i due monasteri. La sua presenza in Santa Felicita è confermata da alcuni documenti del 1088 e del 1090 (BRUNETTI 1819), dopo di che lasciò l'incarico a donna Aurea, citata come Badessa in un documento del 1094, per tornare a Cavriglia, dove si spense di lì a poco.
Pier Maria Filippini, Priore di Santa Felicita e segretario del vescovo di Fiesole Filippo Soldani, nelle sue *Memorie* narra le vicende che lo portarono, nel 1671, a Cavriglia al seguito del Vescovo, e di come sottrasse dalla teca conservata nella cappella a lei dedicata, in accordo con il pievano, alcuni resti della Beata, una tibia e la mascella, da portare in dono alle monache di Santa Felicita (FILIPPINI 1665-1673; RICHA 1761). La Badessa di quel tempo, Maria Mazzinghi e le monache che "ebbero sempre una particolare devozione, e confidenza in questa loro Beata" (BRUNETTI 1819), felici del dono, ritennero di celebrare l'evento con un dipinto, da collocare insieme alle reliquie in una cappella della chiesa, con lo scopo, tra l'altro, di rinvigorire a Firenze e in Toscana il suo culto, in sintonia con i dettati

Fig. 93a - Vincenzo Dandini, *Studi di monache*, Londra, British Museum

Fig. 93b - Vincenzo Dandini, *Beata Berta riceve dal Generale Vallombrosano l'Ordine di riformare il monastero di Cavriglia*, Ubicazione sconosciuta

espressi in quegli anni da Cosimo III e da Vittoria della Rovere, per i quali la diffusione della devozione ai santi e beati era uno degli obiettivi preminenti. L'incarico fu dato a Vincenzo Dandini, allora a Firenze il miglior interprete di temi sacri, soprattutto dopo la scomparsa dei suoi antagonisti Curradi, Vignali e Lorenzo Lippi. Il priore Filippini dovette, probabilmente, dare le indicazioni iconografiche del dipinto, che include sia l'episodio con la consegna dell'Ordine del monastero di Cavriglia sia, in maniera sottintesa, il recupero delle reliquie inviate a Santa Felicita. Infatti, è possibile associare i due personaggi-prelati alle spalle del Vescovo con il Filippini stesso e il pievano di Cavriglia, che operarono il 'trafugamento' delle reliquie, collocate nel dipinto simbolicamente ai piedi della Beata. Verrebbe a cadere, inoltre, l'ipotesi di identificare il Vescovo con il Generale vallombrosano Beato Gualdo Gualdi, che visse e operò quando Berta non era più in vita. Nel luglio 1671 la tela fu conclusa e collocata, l'anno successivo, nella cappella della famiglia Guidetti, per l'occasione completamente ristrutturata (FILIPPINI 1665-1673; cfr. FIORELLI MALESCI 1986; BELLESI 2003b e tutta la bibliografia relativa), e la Badessa Mazzinghi, a proprie spese, fece adattare dei listelli che "prima servivano ad un baldacchino" (FILIPPINI 1665-1673), a formare una cornice non ancora rintracciata. In questa cappella, sotto il balcone dell'organo, il dipinto rimase fino al 1863, quando fu sostituito dal Crocifisso di Andrea Ferrucci. Si suppone che in questa circostanza la tela fu allungata inferiormente di 40 cm, peraltro in maniera grossolana, per essere collocata, in una nicchia all'interno del convento; il che spiegherebbe l'ingrandimento. Il dipinto fu restaurato nel 1989 e riportato alle sue dimensioni originarie, con l'eliminazione dell'aggiunta ottocentesca; oggi esso è collocato su una delle pareti del transetto destro. La narrazione dell'episodio rappresentato è piana, volta alla massima comprensione dei fatti da parte dei fedeli, in linea con la tradizione riformata che, a partire da Santi di Tito giunge fino al Lippi, segnando profondamente anche il Dolci: da quest'ultimo Dandini recepisce un certo pietismo espressivo, in lui poco usuale, soprattutto nei volti femminili. La condotta veloce e la materia pittorica a tratti densa e lievemente sfaldata evidenzia il debito che questa pittura ha verso l'arte del Furini, con il quale il pittore ebbe contatti diretti alla Petraia, presente anche il Dolci, impegnato a soddisfare le commissioni di don Lorenzo de' Medici (*La quadreria di Don Lorenzo* 1977).
La composizione presenta, generalmente, un tono brunito con ombreggiature tese soprattutto a rimarcare i volti. Non mancano, però, improvvisi effetti luministici e cangiantismi che danno risalto al piviale damascato del vescovo, alla mitra dorata e alla coperta verde del tavolino su cui poggia il vassoio con le chiavi del convento di Cavriglia, che ricordano i tocchi di colore acceso del fratello Cesare, accentuati da una vena di matrice naturalistica ripresa in quegli anni da Lorenzo Lippi. Riconducibile al Furini è anche l'elaborazione delle vesti bianche del Vescovo e del chierico, svolta con fare rapido e pennellata liquida e trasparente, accentuando l'andamento delle pieghe sottili e delle frange, simile a quelle dipinte da Francesco nel *San Carlo Borromeo sorretto da angeli*, nell'Oratorio della Misericordia di San Casciano Val di Pesa. Una particolare attenzione è posta dal Dandini nel disporre le figure, documentata da due disegni nel British Museum a Londra e di ubicazione sconosciuta (fig. 93a, inv. 1930-4-14-24, e fig. 93b; BELLESI 1997c, pp. 70-72; con bibl. preced.), così da creare una composizione in perfetto equilibrio; inoltre, per rendere l'insieme particolarmente realistico, mise in posa il suo giovane allievo Anton Domenico Gabbiani per dipingere il volto della Beata (BELLESI 2003b).

Bibliografia: FILIPPINI 1665-1673, cc. 3, 44-46; LAMI 1758, p. 1219; RICHA 1761, pp. 283, 285-286; BRUNETTI 1819, pp. 9, 73, 75-77, 79; *La quadreria di Don Lorenzo* 1977, p. 20; S. Bellesi, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 75; FIORELLI MALESCI 1986, pp. 352, 354, regesto 154, 158, 159, 160; BELLESI 1988, pp. 116-117, nota 69; BELLESI 1997c, pp. 70-72; BELLESI 2001, pp. 157-158; BELLESI 2003b, pp. 39, 123-126, 168 e nn. 23, 38; BELLESI 2009, I, p. 128 e II, p. 220, fig. 464.

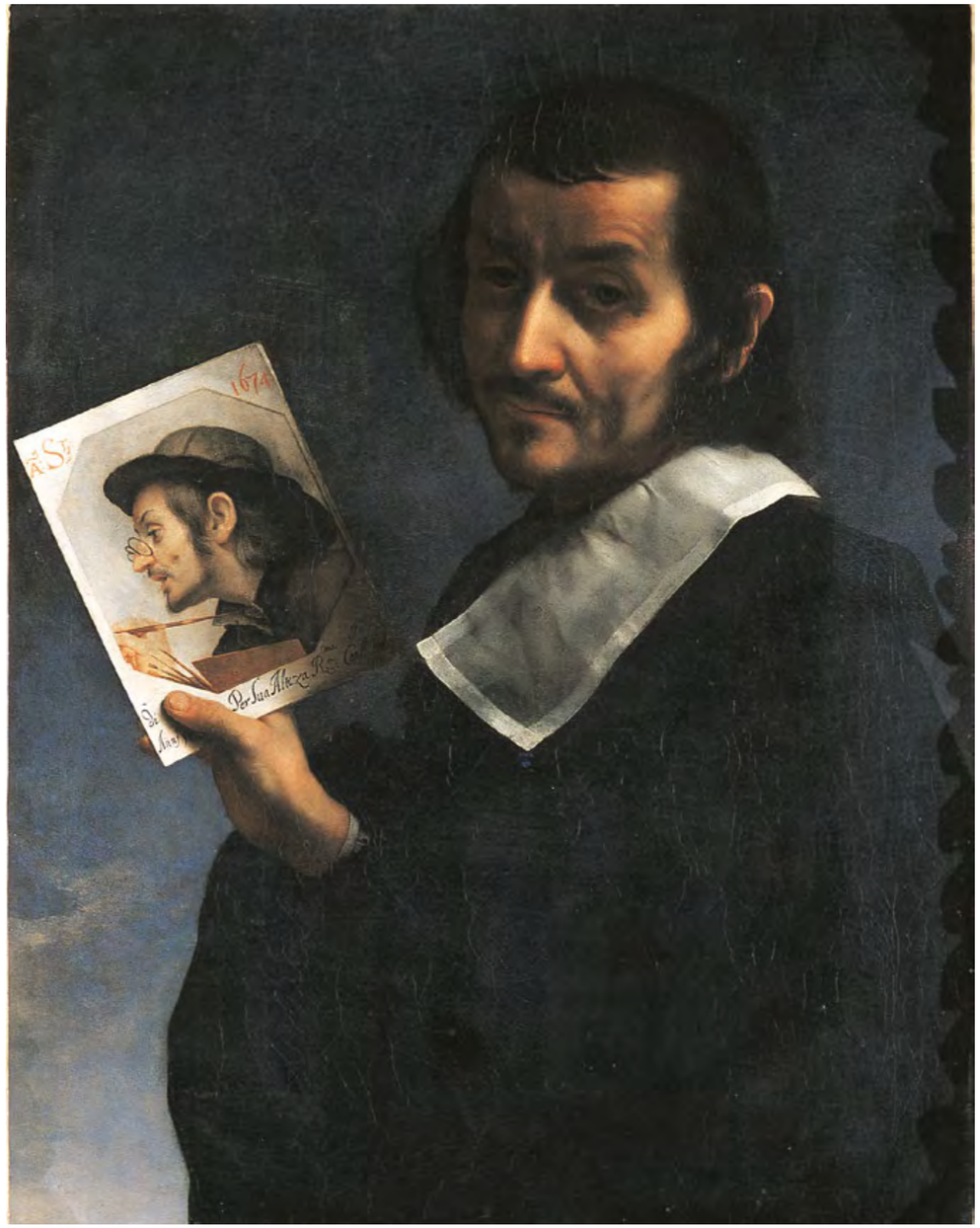
Daniele Rapino

94.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Autoritratto
1674

Olio su tela
cm 74,5 x 60,5
Iscrizione autografa: "A.° S:/ 1674"; "di Anni 58/ Per Sua Alteza R.ma/ Io Carlo Dolci"
Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, inv. 1890, n. 1676

In questo dipinto Carlo Dolci si è raffigurato con in mano un foglio di carta sul quale è disegnato un *Autoritratto*. Nel disegno il pittore è presentato con un pince-nez sul naso, un cappello in testa, mentre lavora con un pennello nella mano destra e, altri pennelli e una tavolozza nella mano sinistra che rimane fuori campo. Si tratta di una versione rielaborata di un foglio conservato oggi nel GDSU (inv. n. 1173F, cat. n. 95), nel quale non compaiono né i pennelli e la tavolozza in primo piano, né le iscrizioni presenti sulla tela. Queste indicano la data di esecuzione della tela, il nome e l'età del pittore e l'appellativo del committente il cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675).
La tela è descritta, insieme agli altri autoritratti raccolti da Leopoldo de' Medici, nell'inventario della sua collezione che fu stilato dopo la sua morte, tra il 1675 e il 1676: "262/M Un Quadro in tela alto braccia 1 ¼ largo braccia 1 dipintovi di sua mano il Ritratto di Carlino Dolci in campo azzurro di Anni 58 con poca barba, basette e capelli grigi, collare puro, che con la destra tiene un Disegno del medesimo suo ritratto in atto di dipignere con occhiali e nella sinistra tiene il cappello, con ferraiolo nero ornamento intagliato dorato e straforato, n. 1" (ASFi, GM 826, c. 71r, n. 262, pubblicato da PRINZ 1971, p. 235; FILETI MAZZA 1997, p. 140, n. 2368). La tela è citata anche nel quaderno della Guardaroba Granducale dove, il 27 febbraio 1676 [ab Inc.=1677], furono registrati i beni pervenuti a Cosimo III de' Medici dalla raccolta dello zio Leopoldo (ASFi, GM 799, c. 183r n. 262). È rammentata in un altro quaderno della Guardaroba, il 28 ottobre 1682, tra gli autoritratti trasferiti per volontà di Cosimo III da Palazzo Pitti alla Galleria degli Uffizi (ASFi, GM 870, c. 164r, n. 262), tutti collocati in Galleria "nella nuova stanza con gl'altri Ritratti di Pittori". Era ancora appesa in questa stanza quando furono compilati l'inventario degli Uffizi valido per gli anni dal 1704 al 1714 (BdU, ms. 82, c. 204, n. 1761) e gli inventari successivi, stilati nel 1753, nel 1769 e nel 1784 (BdU, ms. 95, n. 3182; BdU, ms. 98, Vol. III, tomo 2°, cc. 546r-v, n. 3290; BdU, ms. 113, c. 269, n. 1542). Nel 1890, quando fu iniziato l'inventario attuale della Galleria, si trovava nella terza sala di autoritratti (cfr. l'ed. online, n. 1676).
Nella biografia di Filippo Baldinucci troviamo la notizia che nel 1682 Luca Giordano esaminò la raccolta di autoritratti, durante una visita a Palazzo Pitti e "si fermò con attenzione straordinaria" davanti a quello di Carlo Dolci e "lo lodò molto". A cento anni distanza, nel 1782, Luigi Lanzi espresse un parere assai meno lusinghiero in un testo dedicato alla Galleria degli Uffizi riordinata da Pietro Leopoldo di Lorena. Esaminando gli autoritratti della scuola fiorentina, Lanzi definì Carlo Dolci un "pittore di sacre immagini, e di uno stile conforme al nome". Il parere rispecchia quella caduta verticale della fortuna della sua arte nel corso del Settecento, quando la critica, incapace di cogliere la profonda spiritualità dei dipinti religiosi di Dolci, non riusciva a percepire neanche l'eccelsa qualità della sua pittura.
Il giudizio negativo sul Dolci è perdurato sino a oltre la metà del Novecento e si riflette ancora nel primo studio moderno dedicato al pittore da Günther Heinz, che si sentì obbligato a sottolineare che in questo dipinto, come negli altri ritratti di Dolci, si stemperava la sua intensità religiosa. Heinz lodò l'armonico equilibrio raggiunto dal pittore in questo dipinto che, a suo parere, riassumeva tutte le sue capacità di disegnatore, il suo virtuosismo per la raffigurazione dei tessuti, la sua chiarezza compositiva, e la forza espressiva dei gesti. Evidenziò i due lati della personalità di Dolci presentati nell'*Autoritratto*, la malinconia religiosa della sua anima che traspare dalla figura volta verso lo spettatore, e lo zelo diligente nel dipingere raffigurata nella immagine sul foglio di carta. La compresenza delle due immagini sembra proporre, in effetti, un paragone metaforico tra la vita attiva e quella contemplativa o spirituale.
Nel catalogo della mostra del *Seicento fiorentino* (1986), McCorquodale ha sottolineato i segni evidenti di quel "pertinacissimo umore malinconico", quella "mortale angustia" che, secondo Baldinucci, tormentarono Dolci negli anni dopo il suo ritorno dal soggiorno di Innsbruck del 1672 (1681-1728 ed 1845-1847, V [1847], pp. 354-355).



Lo studioso scozzese ha fornito un'altra chiave di lettura per la compresenza delle due effigi, una disegnata e una dipinta: l'accostamento alluderebbe alla questione della superiorità delle arti del disegno e della pittura, dal quale, a suo dire, emergerebbe vincitore il disegno. McCorquodale ha anche posto, senza risolverla, la questione della fonte di ispirazione per invenzione compositiva, che è senza confronti nella pittura fiorentina dell'epoca.
A parere di chi scrive, Dolci trasse ispirazione da due incisioni pubblicate nel 1662 da Cornelis de Bie in *Het Gulden Cabinet*, testo che il pittore può aver visto in casa del suo intimo amico Filippo Baldinucci. Sappiamo che Baldinucci ne possedeva una copia, grazie alle numerose citazioni del "Gabinetto aureo della pittura" nelle sue *Notizie de' professori del disegno* (1681-1728, ed. 1847-1847, *ad indices*). La prima incisione in questione, è quella di mano di Pieter de Jode II (fig. 94a; DE BIE 1662, p. 239; già pubblicato dallo stesso editore in *Image de divers hommes* 1649, tav. 60), che riproduce un *Autoritratto* di Jacob Jordaens conservato a Monaco (Alte Pinakothek, inv. n. 12876, olio su tela, cm 82,5 x 59). La disinvoltura e l'immediatezza di presentazione dell'*Autoritratto* di Dolci sembrano ispirati all'immagine incisa di Jordaens. Anche la fonte di illuminazione fuori campo a destra, insolita per il pittore fiorentino, segue l'esempio del ritratto di Jordaens. La luce, che nell'incisione fiamminga mette in risalto la fila di bottoni sul ferraiolo di Jordaens, nell'*Autoritratto* di Dolci batte con forza sul collare bianco e sul disegno che il pittore tiene in mano.
Un termine di paragone ancora più calzante è costituito da un'altra immagine riprodotta in *Het Gulden Cabinet*, il *Ritratto di Robert van den Hoecke* (fig. 94b; DE BIE 1662, p. 341), inciso da Cornelis van Caukercken, che riproduce una delle tele della serie di *Cinque Sensi* dipinta da Gonzales Coques (London, National Gallery, inv. 1114, olio su tavola, cm. 25,2 x 19,5). Nel ritratto inciso Van den Hoecke, celebre per piccoli dipinti di paesaggio, tiene sollevata nella mano destra una delle sue opere, esattamente come fa Dolci nel proprio *Autoritratto*.
Una riproduzione a pastelli dell'*Autoritratto* degli Uffizi, fu eseguita da Violante Beatrice Siriès; fu esposta dagli Accademici del Disegno alla mostra allestita nel 1737 nel chiostro della Santissima Annunziata (cfr. PRINZ 1971, pp. 49, 153 nota 201; BORRONI SALVADORI 1974b, p. 124). È stata identificata con un ritratto a pastello conservato nella Galleria degli Uffizi che riproduce solo la testa del pittore (inv. 1890, n. 5357, cm 25 x 19, cfr. S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, ed. 1980, p. 860, n. A307).
Una copia più grande su tela si trovava nella raccolta del conte di Radnor a Longford Castle (olio su tela, cm 77,5 x 64,2, cfr. WAAGEN 1854, 1857, III [1854], p. 149; *Catalogue of an Exhibition of Italian Art* 1925, p. 28, n. 27). È indicata come una replica autografa da alcuni studiosi (cfr. CANTELLI 1983, p. 72; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 456, n. 1.256; A. Natali, in *Painters by Painters* 1988, p. n.n., n. 15; Id., in *Autoritratti degli Uffizi* 1990, p. n.n., n. 14), ma fu classificata come copia fedele da Francesca Baldassari (1995, p. 168; 2015, p. 286, n. 163).
Un'altra copia di qualità modesta è comparsa all'asta a Londra nel 1977 (*Sotheby's* 1977, p. 19, n. 47) e nel 2008 (*Sotheby's* 2008). Si tratta con ogni probabilità della copia che Kurt Busse (1913a, p. 387) ricordava nella collezione Eissler di Vienna. Non è facile stabilire se possa essere la stessa ricordata a Bennington nel Vermont da Giuseppe Cantelli (1983, p. 73).

Bibliografia: BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847, V (1847), p. 358; *Serie degli uomini i più illustri* 1769-1775, XI (1775), pp. 35, 38; LANZI 1782, pp. 92-93; FANTOZZI 1842, p. 109; BUSSE 1913a, pp. 386, 387; HEINZ 1960, pp. 231, 233, figg. 251, 234; DEL BRAVO 1963, p.40, nota 11; PRINZ 1971, p. 235; McCORQUODALE 1973, p. 481; S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, ed. 1980, p. 860, n. A307; CANTELLI 1983, p. 69; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Pittura* 1986, p. 456, n. 1.256; ID., in *Il Seicento fiorentino. Biografie*, p. 83; ID., in *Das Florentiner Seicento* 1987, pp. 113-116, nn. 60, 115, fig. 60; MATTEOLI 1988, p. 386, n. 6; A. Natali, in *Painters by Painters* 1988, pp. n.n., n. 15; F. Baldassari, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, p. 726; A. Natali, in *Autoritratti degli Uffizi* 1990, pp. n.n., n. 14; GUERRIERI BORSOI 1991a, p. 423; BALDASSARI 1995, pp. 167-168, n. 141, tav. XXXIV; FILETI MAZZA 1997, p. 140, n. 2368; FOSSI 2001, p. 29; C. Caneva, in *Il Corridoio Vasariano* 2002, p. 197, n. 20; B. Bovoli, in *From Magic to Medicine* 2004, p. 160; F. Baldassari, in *Artists' Self-Portraits* 2007, p. 96, n. 13; F. Baldassari, in *I volti dell'arte* 2007, p. 100, n. 16; BALDASSARI 2009, p. 330; BELLESI 2009, I, p. 134; M. Bezzini, in *Trésors des Médicis* 2010, p. 220, n. 127; *Collezionismo mediceo* 2011, pp. 93, 191, 192, note 490, 648, n. 2368; DEL BRAVO 2014, p. 196; BALDASSARI 2015, pp. 286-287, n. 163.

Lisa Goldenberg Stoppato

Fig. 94a - Pieter de Jode II, *Ritratto di Jacob Jordaens*, incisione, da *Het Gulden Cabinet* 1662

Fig. 94b - Cornelis van Caukercken, *Ritratto di Robert van den Hoecke*, incisione, da *Het Gulden Cabinet* 1662

95.
Carlo Dolci
(Firenze, 1616-1687)

Autoritratto
ante 1674

Matita nera e rossa e azzurra su carta bianca
mm 177 x 147
Marchi di collezione: Galleria degli Uffizi (Lugt 930)
Firenze, GDSU, inv. n. 1173F

Come ha indicato Annamaria Petrioli Tofani (1977, 2005, 2014), questo foglio è ricordato tra i disegni di Carlo Dolci elencati nell'inventario dei disegni della collezione granducale compilato tra il 1780 e il 1784 (BENCIVENNI PELLI 1780 ca-1784=BdU ms. 102, c. n.n., n. 4). È il quarto dei tredici disegni del pittore: "Il ritratto dello stesso Carlino, come sta quello, che tiene in mano nel suo ritratto grande della raccolta". Tredici disegni di Dolci sono citati anche nell'Inventario generale della Galleria degli Uffizi del 1784 (BdU, ms. 113, Classe II, tomo I, c. 372). La cifra differisce poco dal totale di dodici attribuiti a Dolci conteggiati nella *Nota de' libri de' disegni* pervenuti al granduca Cosimo III con l'eredità di suo zio Leopoldo de' Medici, compilata al momento della consegna di questi al custode degli Uffizi nel 1687 (ASFi, GM 779, ins. 9, n. 212, c. 1004v, citato da GAETA BERTELÀ 1982, pp. 109-110, 124 nota 3, 137; FILETI MAZZA 2009, p. 241). È, perciò, probabile che l'*Autoritratto* su carta provenga dalla collezione del cardinale Leopoldo. Questo foglio potrebbe, inoltre, essere uno degli undici disegni di Carlo Dolci contati nel 1675, quando Filippo Baldinucci aggiornò la *Listra de' (…) disegni*, il primo inventario della raccolta grafica del cardinale pubblicato nel 1674, che ne citava un solo foglio del pittore.
Come indica l'inventario Bencivenni Pelli, questo disegno è lo stesso che compare in mano del pittore nell'*Autoritratto* su tela dipinta proprio per Leopoldo de' Medici e conservata oggi nella Galleria degli Uffizi (cat. n. 94). Nella riproduzione dipinta Dolci ha introdotto alcuni dettagli non compresi nel disegno originale: quattro pennelli e la parte superiore di una tavolozza, tenuti nella mano sinistra del pittore che rimane fuori campo e iscrizioni simili a quelle che compaiono sui disegni che ritraggono *Luigi Gualtieri* e *Giovanni Jacopucci* (cat. nn. 75 e 54).
Tra queste compare la data 1674, un utile termine 'ante quem' per l'*Autoritratto* su carta, che forse precede la tela di un anno o due. La grafia del disegno è, infatti, prossima a quella di uno studio preparatorio, conservato a Princeton, per il *San Giovanni Evangelista* dipinto tra il 1670 e il 1671 per Cosimo III de' Medici (cat. n. 57).
Nel disegno il pittore si è ritratto intento al lavoro con occhiali sul naso, un pennello nella mano destra e un cappello a larghe tese in testa. Il cappello, che potrebbe sembrare un elemento aggiunto all'autoritratto per puro vezzo, forse faceva effettivamente parte dell'abbigliamento usato da Dolci mentre dipingeva. Si era già raffigurato con cappello in testa e pennello in mano Alessandro Allori in un altro autoritratto di proprietà del cardinale Leopoldo (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1689, cfr. L. Goldenberg Stoppato, in *Alessandro Pieroni* 2012, pp. 140-142, n. 13), che è stata, con ogni probabilità, una fonte di ispirazione per Dolci. Il cappello forse serviva per parare gli occhi dai riflessi di luce come la visiera sfoggiata da Jean-Baptiste Siméon Chardin in un autoritratto a pastelli del 1775, dove si è ritratto durante una pausa dal lavoro (Parigi, Musée du Louvre, inv n. 25207).
Una copia non autografa dell'*Autoritratto* su carta (matita nera e rossa, mm 138 x 133), che apparteneva a Henry Oppenheimer, fu esposta a Londra nel 1925 (*Catalogue of an Exhibition of Italian Art* 1925, p. 53, n. 25) e venduta all'asta nel 1936 insieme al resto della collezione Oppenheimer (*Christie's* 1936; vedi anche Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegni* 1986, pp. 357-358, n. 2.324). Il catalogo dell'asta indica la provenienza del disegno dalla collezione Palmerston e riporta, con qualche errore, due iscrizioni che si trovavano sul disegno Oppenheimer. La prima, sul controfondo, identificava il disegno come un ritratto di "Carlo Dolci di Sua Mana". La seconda iscrizione sembra ripetere quella sulla tela degli Uffizi: "A.S. 1679 di Anni 38. Per sua Alteza S.r Carlo Dolci". Correva lungo il margine superiore del foglio, come si vede nell'immagine del disegno Oppenheimer riprodotta con una didascalia errata da Baldassari (1995, p. 167, fig. 141a, per errore come immagine di GDSU, inv. n. 1173F).

Bibliografia: BALDINUCCI 1674-1675, ed. 1975, p. 186; RAMIREZ DI MONTALVO 1849, p. 201d, n. 132; FERRI 1890, p. 53, n. 1173, Categ. II; FERRI 1895-1901, c. 127r, n. 1173F; *Catalogo dei ritratti* 1911, p. 34, n. 1173; *Catalogo della mostra di Disegni Italiani* 1922, p. 25, n. 1173; HEINZ 1960, pp. 199 fig. 212, 231; DEL BRAVO 1963, pp. 37, 40, nota 11, tav. 53; ROLI 1969, p. 86; McCORQUODALE 1973, p. 486, fig. 12; PETRIOLI TOFANI 1977, pp. 38-39, n. 29b; THIEM 1977, p. 410, n. 221; Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Disegni* 1986, pp. 357-358, n. 2.324; Ch. McCorquodale, in *Das Florentiner Seicento* 1987, pp. 183, fig. 122, 186, n. 122; MATTEOLI 1988, p. 386, n. 6; Ch. McCorquodale, in *Die Florentinischen Zeichnungen* 1988, p. 270, n. 146; A. Natali, in *Painters by Painters* 1988, n. 15; A. Natali, in *Autoritratti degli Uffizi* 1990, n. 14; BALDASSARI 1995, p. 167, n. 141; DEL BRAVO 2014, p. 196; PETRIOLI TOFANI 2014, I, parte I, p. 327, n. 4; BALDASSARI 2015, p. 286, n. 163; *Gabinetto disegni e stampe* 2005, p. 98, n. e fig. 1173F.

Lisa Goldenberg Stoppato

Filippo Baldinucci e le *Notizie di Carlo Dolci*

Anna Bisceglia

La biografia di Carlo Dolci, appare nel VI volume delle *Notizie* (V dell'edizione Ranalli): una raccolta assai densa in cui alle presenze toscane, da Baccio del Bianco a Volterrano, Lippi, Boschi, Silvani e Mehus corrisponde la presenza dei non fiorentini Salvator Rosa, Mattia Preti, Pietro Testa, e il florilegio di stranieri, da quelli di maggior nome (Borgognone, Dughet, e fino a Rembrandt) ai minori riuniti in rapida rassegna sulla base di informazioni ricevute da corrispondenti stranieri, sollecitate anche dall'attenzione alla pittura nordica coltivato in ambiente mediceo a partire da Cosimo II e poi ancora con il cardinal Leopoldo e Cosimo III. Come è noto i due tomi relativi ai decennali 1580-1610 e 1610-1670 furono pubblicati postumi, rispettivamente nel 1702 e nel 1728 per cura di Tommaso e Roberto Marucelli, Ferrante Capponi e del figlio del biografo Francesco Saverio, ciò che spiega la minore omogeneità del testo rispetto ai precedenti di cui l'autore ebbe il completo controllo editoriale ma rende difficile, in mancanza di una globale revisione critica dell'opera, ricavare certezze in ordine alla cronologia e al grado di rifinitura del testo avanti la sua morte. La *Notizia* sul Dolci è articolata in tre sezioni, secondo uno schema rodato nelle biografie di altri pittori toscani laddove all'iniziale introduzione di carattere didascalico e moraleggiante fanno seguito il resoconto del percorso artistico e poi il conclusivo giudizio d'insieme che inquadra l'artista entro il contesto del suo tempo. La consuetudine con Carlo, avviata sin da quando riceveva da lui "i primi precetti del disegno", permetteva al Baldinucci di contare su conoscenze dirette sulle quali costruire una narrazione ricca di riferimenti cronologici e ben documentata sul corpus di opere. Ne esce un ritratto programmaticamente centrato sull'*exemplum virtutis*, di un uomo guidato da una fervente devozione che lo induce a dedicarsi quasi unicamente ai soggetti religiosi (sebbene Baldinucci non dimentichi di sottolinearne le qualità di finissimo ritrattista) alternando il rosario al pennello, ma anche dell'artista meritevole, ben presto introdotto per le sue qualità alla corte granducale e ricercato dai maggiori collezionisti fiorentini e non. Sebbene l'estrema sensibilità di Carlo e l'umore malinconico, che nel corso della narrazione crescono fino a divenire insostenibile tribolazione dell'animo, riflettano la personale e analoga esperienza che il biografo confessa nelle pagine del *Diario spirituale*, Baldinucci non tralascia un nucleo di informazioni tecniche e stilistiche fondamentali, sulle quali fonda la comprensione che al presente abbiamo di questo pittore; seppure determinato a tramandarne le qualità, l'erudito ammette che il principale difetto di Carlo era la mancanza di invenzione (che Baldinucci considerava elemento fondante della buona pratica pittorica), ma prova a giustificarla in parte con l'estrema perizia nella condotta pittorica "perché a' pittori che noi diciamo naturalisti (…) sono di non poca spesa le opere loro".

L'altro tema che ricorre incessantemente nella narrazione è infatti quello della "diligenza pratica" ossia l'accuratezza non disgiunta dalla abilità tecnica nel rifinire le opere, motivo sul quale Baldinucci imposta tutto il proemio, in difesa della lunga meticolosità di Carlo nel finire i suoi quadri. A sostegno della sua tesi, egli richiama l'autorità del giudizio michelangiolesco sulle sculture di Donatello "che non aveva pacienza nel ripulire l'opere sue (…) mirabili a vista lontana, d'appresso perdevano di reputazione", estraendo acutamente un'affermazione del Buonarroti sulle opere non finite dalla vita del Condivi (e su questo tema cfr. HIRST 2004, pp. 48-53) che peraltro trova piena coincidenza nella scelta di Dolci di copiare uno dei rifinitissimi cartonetti di Michelangelo, il ritratto di Andrea Quaratesi. L'"impareggiabile diligenza" del Dolci, appuntata in ogni passaggio esecutivo e sostenuta dall'imprescindibile e fiorentinissima pratica del disegno, si confronta nell'ultima parte della *Notizia* con la "maravigliosa speditezza" di Luca Giordano, ovvero con gli esiti più moderni della pittura barocca. Il

Carlo Dolci, *San Giovanni Evangelista* (part.), cat. n. 57

napoletano giungeva a Firenze all'inizio del 1682 anticipato dalla fama dei suoi dipinti presenti in collezioni cittadine e dai contatti col Baldinucci che gli aveva richiesto la *Relatione della Vita di Luca Giordano fatta sotto li 13 agosto 1681* (BNCF, Cod. II-III-110) poi confluita in una *Notizia* composta dallo stesso Baldinucci nel marzo 1682. L'incontro con il Giordano, che avrebbe provocato nel Dolci il definitivo acuirsi delle sue depressioni, è descritto con memorabile vivacità narrativa nel contrapporre due orizzonti di stile radicalmente diversi come diversi erano i temperamenti dei protagonisti (il "sincerissimo amore" e la deferenza dell'uno e la maniera "disinvolta e sollazzevole" dell'altro) ma lascia intendere entro un'ampia prospettiva tutta la complessa varietà di istanze che interessavano il gusto di committenti e collezionisti nella Firenze di quel momento.

Notizie di Carlo Dolci

Carlo Dolci pittore fiorentino discepolo di Jacopo Vignali

Nato 1616, morto 1686[1]

Io fui sempre solito di dire, che debba l'uomo in qualsisia mestiere a cui s'appigli, applicare ogni suo studio per farsi prima diligente e poi pratico: e ciò perché io credetti, che la pratica fosse figliuola della diligenza; non ebbi però mai per lodevole quella diligenza, che mettendosi tuttavia in se medesima, non mai dà fuori il bel parto della pratica: e pare a me, che tale mio sentimento abbia luogo, quanto in ogni altra cosa, nella bell'arte della pittura. Mi conferma in questa opinione il sapere, che Apelle, miracolo di quest'arte, avendo veduto il Gialiso di Protogene, in cui aveva egli consumati sette anni, uscito quasi di se stesso, per lo stupore di vedere opera così diligente, proruppe prima in parole di gran lode, e poi disse: Protogene in ogni cosa mi agguaglia, e forse mi è superiore; ma e' non sa mai levar le mani dal suo lavoro[2]. Ma, dico io adesso, se vale la diligenza a condurre opere belle, perché tanto si biasima l'impiegar gran tempo in condurre opere diligentemente fatte? Io per me non saprei sciogliер questo enimma, senza fare una distinzione qualunque ella si sia per parere a' più saputi, o bene o male, adattata al vero: ed è questa. Io considero una certa sorta di diligenza, la quale io chiamo diligenza pratica, ovvero pratica paziente: e questa è propria degli uomini, anche di prima classe in ogni mestiere: ed un'altra, che a me pare che meriti il nome di diligenza inesperta, che altro in effetto non vuol dire, secondo me, che una vera dappocaggine, la quale, per mio avviso, ha sua radice nell'ignoranza, e questa è propria de' principianti, e di coloro, che poco da natura e dal genio ajutati, non mai cessano nelle loro arti di esser tali quali furono a principio. La prima a me pare, che debba chiamarsi diligenza pratica paziente, o che, toltole l'uno e l'altro di questi nomi, quello solo debba attribuirsele di vera pazienza, nel tirare a perfezione intiera e con ottimo gusto quelle cose, che tal pazienza ricercano, a distinzione di molte, le quali, con più prestezza e meno fatica, possono a lodevoli fine portarsi. L'unico artefice Michelagnolo, pare che apertamente si dichiarasse di esser di un simil parere, mentre lodava a tal segno Donatello, scultore eccellentissimo, notandolo solamente di questo, che egli non avesse pazienza in ripulire le opere sue, di sorte che, riuscendo mirabili a vista lontana, d'appresso perdevano di reputazione[3]. Conosceva egli molto bene che altra pazienza deve avere l'artefice, anche pratichissimo, ogni qual volta ei voglia o dipignere o scolpire cose grandi, che debbon vedersi da lontano, ed altra ancora, chi con mirabile artifizio intenda rappresentare le cose più minute, per quel che elle sono o mostrano di esser poste sotto l'occhio nostro, non dico il tutto di una testa, di un panno, di una corona reale e simili, che con pochi e maestrevoli colpi bene spesso i grandi artefici a vista lontana fanno parer vere, ma ogni minima ruga, ogni voltar di capello, e le più minute legature delle gemme, con dare a ciascuna il suo colore ed il suo rilievo tanto artifizioso, che la mano stessa del riguardante debba all'occhio servire per testimonio veridico che elle sieno dipinte e non vere, affinché egli non rimanga ingannato. E se alcuno mi dirà, che questa per verun modo non può chiamarsi pratica, io gli rispondo, senza timor d'ingannarmi, esser questa in genere d'imitazione una pratica, non solo grandissima, ma singolare e tanto singolare, che pochi uomini ha avuto il mondo fino a questi tempi, a' quali sia bastato l'animo di farsi pratichi in condurre le opere ad una così esquisita perfezione. E goffo stimo il pensiero di coloro, a cui non par possibile, che ne' lavori, che per lor propria natura ricercano gran tempo a condursi, non possa aver luogo il bellissimo attributo della pratica. Al parere di costoro, potrebbe uno ignorantissimo tagliapietre riquadrare e pulire in un subito un bel piccolo diamante, purché egli fosse pratico e spedito in dirozzare un masso; nè meno, credo io vorrebber questi tali, che si chiamasse pratico l'anatomista, mentre egli con estrema diligenza, e appoco appoco va separando le tuniche più sottili dell'occhio; ma solamente quando in un sol colpo e' divide o gambe o braccia di un corpo. Or per quello che alla pittura appartiene, io non dubito di affermare, che, quando si trova chi ad una estrema imitazione, come io diceva, operando con gran pazienza, abbia saputo congiugnere un variar di tinte, una franchezza di colorito, un buon rilievo, una morbidezza nel tutto, ed in ciascheduna parte, con altre belle qualitadi, che in una preziosa pittura si richieggono, e sempre simile a se stesso, non in una, ma in ciascheduna dell'opere sue, si possa dire esser egli arrivato a farsi pratico di una delle più difficili maestrie, che in questo genere ritrovar si possa, pratico dico, anzi pratichisimo, in quel genere di pratica, ch'io chiamo paziente, anzi la pazienza e la pratica stessa, si avrà tuttociò che sì possa desiderare. Tale appunto, pare a me, di poter chiamare il nostro Carlo Dolci il quale essendosi, come vedremo fino da' suoi primi studi, fatto conoscere maraviglioso in simile pazientissima pratica di operare in pittura, ha di poi fatto vedere a tutti d'Italia e fuori, opere rarissime del suo pennello. Sappiasi adunque come nel principio del presente secolo visse in Firenze un molto onorato uomo, sarto di professione, chiamato Andrea Dolci, congiunto in matrimonio con Agnesa, figliuola di Pietro, e sorella di Bartolommeo Marinari, tutti e tre pittori, tanto l'uno, che l'altro de' due maritati: e per bontà di costumi, e per abilità nelle cose attenenti al proprio stato, condizione e mestiero, diedero tal saggio di sè in questa nostra città, che non poco amore si guadagnarono appresso a molti cittadini, di che io stesso posso darmi per testimonio di certa scienza[4]. Non fu gran fatto dunque, che di tale matrimonio, oltre ad altri quattro figliuoli fra maschi e femmine, che riuscirono devote ed esemplari persone, nascesse il nostro Carlo, il quale, prima dal cielo lavorato a disegno di un uomo, che dovesse esser pieno di cristiana pietà, poi allevato e nutrito in grembo alla devozione e all'amore di virtù, dopo un corso di vita di settanta e più anni, ci abbia lasciato in dubbio di quello, in che egli sia stato più eccellente o nell'arte della pittura, nella quale, secondo la maniera che ei si elesse, fu singolarissimo, o in quella del ben vivere. Fu il natale di Carlo nel 1616, in giorno di giovedì 25 di maggio[5], dedicato alla memoria di San Zanobi e di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, e sull'ora appunto del mezzo dì. Giunto che ei fu all'età di quattro anni, restò senza padre, e conseguentemente obbligato con sua fratellanza a vivere in istato di molta necessità, perché de' soli e poveri assegnamenti, che potea loro procacciare l'industria, per altro molto accurata e sollecita, di Agnesa loro madre, co' quali patendo e soffrendo, senza punto scapitare della natia onorevolezza e civilità, in una santa pace si mantenne per gran tempo povera famigliuola. E vaglia il vero, che questa è una, da mille segni riconosciuta usanza della Divina Provvidenza, poco confacevole colla vanità degli umani discorsi, cioè a dire, il toglier bene spesso nell'età più tenera, ed assai per tempo, a coloro, che ella elesse per suoi, i paterni soccorsi, e con essi per conseguente ogni più desiderabile comodità, affine, credo io, di far loro perdere con queste, una certa immaginata sicurezza, in cui fermamente affidandosi, nè mai perciò agli ajuti del cielo ricorrendo, de' quali non par loro di aver punto bisogno, sogliono, appena nati, darsi preda i mal consigliati fanciulli ad ogni vizio più detestabile. Cresceva il giovanetto Carlo in età, devozione ed obbedienza alla madre, sì grande, che non è possibile a raccontarsi: e non contento di viver bene da se stesso, faceva buoni gli altri fanciulli, co' quali aveva famigliarità: e nell'andar con loro a spasso, voleva che seco recitassero il Rosario ed altre devozioni, che egli camminando era solito di recitare. Giunto all'età di nove anni, e dando segni di genio alla pittura, alla quale aveva atteso, non pure il suo nonno paterno, ma eziandio il suo maggior fratello, poi in assai giovinile età, fu dalla madre raccomandato alla cura di Jacopo Vignali, stato discepolo di Matteo Rosselli, uomo, che per avere in quel tempo date grandi speranze di sè, per una assai buona maniera, ch'e'mostrava volere avere nell'arte sua, e per un certo suo molto aggradevole conversare, aggiunto alla civiltà e bontà di costumi, si era procacciata grande apertura fra' nostri cittadini; che però era la sua stanza (dico quella stessa, che già fu di Andrea del Sarto, e che ne' nostri tempi ha servito a Baldassare Volterrano, posta a principio della via della Crocetta) molto frequentata, onde il nostro Carlo, che già si faceva conoscere per un fanciullo tutto bontà, quieto e modesto, per modo, che e' non pareva, che si arrischiasse a profferir verbo, e che, nella diligenza del suo disegnare, appariva un vivo ritratto di se stesso, ebbe non piccolo campo di farsi anche ammirare: e perché in questa cosa della pittura, come in ogni altra bella facoltà, chi molto fa, presto intende, e chi molto fa, presto si fa appena passarono quattr'anni, ch'egli già dipigneva, e tanto bene, e con tal diligenza, che già piacevano le opere sue, e non mancava chi le procurasse, quando non mai per altro, perché elle erano cose sue, cioè miracoli della mano di un piccolo fanciullo. Era l'anno Santo 1625 e dell'età di Carlo l'undecimo, quando egli si era posto a dipignere per la prima volta una testa

[1] La biografia baldinucciana qui riportata trascrive il testo dell'edizione F. Ranalli, Firenze 1845-1847, 5 voll., ed. P. Barocchi, Firenze 1974-1975. In esso la morte del pittore, avvenuta nel gennaio 1686, si riferisce allo stile fiorentino, secondo quale l'anno inizia nel giorno della Annunciazione, il 24 marzo. Nei testi in questo catalogo la datazione è stata normalizzata secondo lo stile comune e risulta pertanto commutata in 1687.

[2] L'aneddoto del Gialiso, mitico eroe fondatore di una delle città di Rodi effigiato da Protogene nella celebre tavola eseguita in quattro strati per preservarla dalle ingiurie del tempo, discende dalle *Naturales Historiae* di Plinio il Vecchio per poi divenire un *topos* letterario assai frequentato dalla storiografia; esso viene richiamato, insieme al lapidario giudizio del rivale Apelle, già dal Vasari nella lettera sull'arte antica indirizzata a Giovan Battista Adriani e pubblicata in apertura dell'edizione giuntina delle *Vite* (VASARI 1500 e 1568, ed. 1966-1987, I [1966], p. 190).

[3] L'inciso affonda le sue radici, come mi segnala Francesco Caglioti, nella biografia michelangiolesca del Condivi a proposito del *David* bronzeo eseguito dal Buonarroti per Pierre de Rohan (CONDIVI 1550, ed. 1998, p. 22: "Quel [*David*, ma *Giuditta e Oloferne*, secondo le postille di Tiberio Calcagni, rilevate da Ugo Procacci in *ivi*, p. XXI] che si vede nel mezzo della corte del Palazzo de' Signori è di mano di Donatello, huomo in tal arte eccellente, et molto da Michelagnolo lodato, se non in una cosa, ch'egli non haveva pacienza in repulire le sue opere, di sorte che riuscendo mirabili a vista lontana, da presso perdevono riputazione".

[4] Per la ricostruzione di Bartolomeo Marinari, NESI 2006, pp. 81-87.

[5] BALDASSARI 2015, p. 172, corregge la data con il 26 maggio, in base all'iscrizione sul retro del *San Filippo Neri* (coll. privata) che sembra attestare la provenienza del ritratto dalla chiesa di San Firenze.

di Gesù fanciullo: e poi un'altra dello stesso coronato di spine, ed un san Giovannino, figura intiera[6]: dopo il quale, sopra carta mesticata ritrasse Agnesa, sua madre, tanto al vivo e di sì buona maniera, che la portò a vedere nella stanza del maestro, ove fra altri gentiluomini si tratteneva bene spesso Pietro de' Medici[7], amicissimo dell'arte, e che operava in pittura; onde gli fece venire voglia di farsi fare da Carlino, che così per vezzi era da tutti chiamato, il proprio ritratto, e quello altresì di Antonio Landini[8], musico celebre, e suo amicissimo. Questi ritratti, insieme col pittore stesso, furono da Pietro de' Medici fatti vedere alla gloriosa memoria del duca di Ghisa[9], che allora si trovava nel palazzo serenissimo, che il tutto osservò con gusto e con maraviglia insieme: poi con quella liberalità e bontà, che fu sua solita, si trasse di tasca tre belle doble, e le donò al fanciullo: e non contento di questo, lo condusse dal serenissimo granduca, che volle subito vederlo abbozzare due teste, e lo rimandò con un regalo di dieci piastre nuove. A cagione dunque di così fatte cose cresceva ogni di più a Carlino il cuore, ed al pari di quello, la diligenza e l'applicazione nell'operare: ed ornai era venuto in tanto credito, che incominciava ad aver carestia di tempo per sodisfare alle continue richieste. Per fra Inolfo de' Bardi, nobil cavaliere fiorentino, ebbe a fare il ritratto quanto il naturale sino al ginocchio[10], in abito da caccia, in campo d'aria, e quello di Giovanni de' Bardi, suo nipote. Ritrasse ancora Raffaello Ximenes[11], gentiluomo che pure appresso al Vignali, per proprio divertimento, operò in pittura. Fece poi alcuni quadri di frutte e fiori al naturale, in uno de' quali, fatto a posta pel canonico Carpanti[12], suo confessore, figurò una testa di morto, col motto Flos Agri[13]: ma essendo poi a Carlino venuto il caso di maritare una sorella, volle il Carpanti, che e' si ripigliasse il suo quadro, e lo donasse alla gloriosa memoria del serenissimo principe don Lorenzo: ed intanto esponesse le sue necessità, siccome fece: e ne riportò soccorsi eguali alla speranza ma non pure da lui, ma dal già nominato duca di Ghisa, e da tutti gli Principj della serenissima casa. Desiderando in quel tempo il sereniss. Leopoldo, poi cardinale, alcuna opera di sua mano, Carlino, a cui era noto l'ottimo suo gusto ed amore all'arte, si pose con grande studio a condurre in un quadretto l'Adorazione de' Magi[14]: ed interrogato della mercede che si doveva all'opera sua, venticinque scudi e non più ne domandò: ma alla sua modestia supplì la discretezza di questo Signore, facendogliene, con dimostrazione di gradimento, contare fino a quaranta. Da questo studio fece altro quadro in tela alto alquanto più di due braccia, per Tommaso Genitori[15], che gliene diede sessanta: e, dopo la morte di questo e del fratello, fu il quadro da Girolamo Gerini[16], poi senatore fiorentino, comprato per dugent'ottanta scudi[17], siccome da Giovambatista Galli nostro gentiluomo[18], furono per centoventi scudi comprati quattro ottangoli co' quattro Evangelisti, fatti da Carlo ne' primi tempi per un suo confessore, per non più di cinque scudi l'uno ma poi Carlo, messavi di nuovo la mano, gli ridusse in stato di assai maggior bellezza[19].

Avea il Dolci fin da fanciullo tolta a frequentare la compagnia di san Benedetto[20], nella quale crescendo ogni dì più nella devozione, aveva fatto un molto fermo proponimento di non mai in vita sua voler altro dipignere che sacre immagini, o sacre istorie, talmente rappresentate, che potessero partorir frutti di cristiana pietà in chi le mirava onde io non punto mi maraviglio, che in questo avessero i suoi pennelli un particolar dono, che ben si scorge in tutte le sue pitture, a distinzione di quelle di altri, anche celebri artefici. Accettò egli però talvolta, così volendo chi guidava l'anima sua, di dipignere cose morali o indifferenti -, cioè a dire qualche Virtù o Arte, le quali però figurava tanto modestamente acconce, che era cosa singolare a vedersi. Usò sempre rettificare sua intenzione in ogni opera, che e' si metteva a fare, notando dietro al quadro il suo intero sentimento col giorno nel quale le dava principio, e col nome di quel Santo, di cui in tal dì si celebrava la memoria: e nella settimana santa non volle mai dipignere se non cose appartenenti alla passione del Signore: ed io ho voluto dare questa notizia, che mi pare, che quanto altra cosa mai ci rappresenti al vivo la religiosità di questo uomo. Venendo ora all'altre sue opere, dico, che egli fece per Gio. Francesco Grazzini[21], ricco gentiluomo, e molto amatore di quest'arte, una Madonna con Gesù e san Giovanni, sopra legno, di figura tonda[22], della quale opera gridò quel suo tempo, ed egli ne acquistò tanto credito, che dove per avanti si desideravano le opere sue da molti, poi n'era richiesto da tanti, che ornai gli mancava il tempo per sodisfare alla minima parte. Né io voglio lasciare di dire, come coll'occasione della pratica, che egli aveva in mia casa, ove si portava ogni dì per darmi i primi precetti del disegno, volle dal volto di Maria Maddalena, mia sorella, allora in età di dodici anni, ricavar l'effigie della detta vergine. Aveva egli condotta questa bella pittura, quando essendosi nella scuola del Vignali incominciati a moltiplicare in gran numero i giovani, che tutti ormai colorivano, onde veniva occupata da molti leggìi, a' quali, aggiunte le molte tele per tavole, che allo stesso Vignali erano date a fare, non poteva più Carlino (a' cui diligentissimi coloriti era necessario luogo e lume libero) comodamente adattarvisi ; donde egli prese espediente, con grazia del maestro, di ritrarsi in casa propria, contigua alla compagnia de' Barbieri[23], ove poi è stato fino alla morte. Quivi poi dipinse per Piero di Amerigo Strozzi, con non più veduta diligenza, il bel quadro del san Paolo, primo eremita, vestito di una veste tessuta di palma, condotta con tanto amore e con tal simiglianza del vero, die fu cosa di maraviglia[24]. Per Agnolo di Antonio Teri[25], nobil cittadino di nostra città, uomo di molta bontà, colorì due quadri di mezze figure, cioè un san Girolamo, in atto di scrivere: ed una santa Maria Maddalena penitente, in atto di piangere i suoi peccati orando: e questi quadri, dopo la morte del Teri, pervennero in mano di Pier Francesco Zanardi della città di Venezia, e ne sono appresso di noi le copie[26]. Colorì ancora una immagine di Cristo, in atto

[6] Nulla si conosce di queste prime opere. Un *San Giovannino nel deserto* a figura intera, analogo alla descrizione baldinucciana e databile ai primi anni Trenta è stato riferito al Dolci da Mina Gregori (Ch. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, p. 438; BALDASSARI 1995, pp. 58-59). La stanza della Crocetta, oggi via Laura, era collocata dietro la casa di Andrea del Sarto, posta sul canto di via del Mandorlo oggi via Giusti (l'odierna casa Zuccari, sede del Kunsthistorisches Institut).

[7] Pietro de' Medici dei Duchi d'Atene (1567-1648) membro di un ramo cadetto ed estinto della famiglia Medici, formatosi con Gregorio Pagani, fu dilettante di pittura e buon amico del Dolci. Il suo autoritratto, attestato fra quelli posseduti dal cardinale Leopoldo nel 1681 e inciso da Giovan Domenico Campagna (GORI GANDELLINI 1771-1816, I, p. 215) è oggi conservato agli Uffizi (inv. 1890, n. 1768; *Reale Galleria di Firenze illustrata* 1817-1831, III serie, IV [1833]: *Ritratti di pittori*, pp. 108-109).

[8] Non si rintracciano notizie di Antonio Landini. Esiste invece un Bartolomeo Landini, nato nel 1616, musico alla corte granducale e maestro di cappella, ritratto da Cesare Dandini (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, IV [1974], p. 557). Si ritiene che questo dipinto possa essere il *Ritratto di giovinetto con cuscino rosso* (inv. 1890, n. 6457; BOREA 1975, p. 30; ipotesi condivisa da BELLESI 1996a, pp. 70-71).

[9] Charles de Lorraine, quarto duca di Guisa (1571-1640). Figlio primogenito di Enrico duca di Guisa e Caterina di Clèves, era lontanamente imparentato con Cristina di Lorena. Fedele al re Enrico IV, fu gran maestro di Francia e ammiraglio del Levante. Inviso al cardinale Richelieu per aver sostenuto Maria de' Medici e costretto all'esilio nel 1631, si ritirò in Toscana dove visse i suoi ultimi anni, per essere poi sepolto a Firenze in San Lorenzo. Il suo ritratto, eseguito da Giusto Suttermans alla fine degli anni quaranta, si conserva a Pitti (inv. 1890, n. 2341; L. Goldenberg Stoppato, in *Un granduca e il suo ritrattista* 2006, p. 46).

[10] Cat. n. 9.

[11] Per il profilo di Ximenes si veda qui cat. n. 22.

[12] Il Carpanti è probabilmente da riconoscersi in Alessandro Carpanti, canonico di San Lorenzo, maestro di Lettere umane presso il collegio fiorentino, e vicino alla corte medicea (cfr. anche cat. n. 49).

[13] L'opera non è stata ad oggi identificata.

[14] La tela è stata riconosciuta dal Russell (1985, p. 716) in quella oggi nella collezione del Duca di Marlborough (Woodstock, Blenheim Palace, BALDASSARI 1995, p. 40; EAD. 2015, p. 102, n. 21).

[15] La lezione del Ranalli è qui erronea rispetto alle precedenti edizioni che invece riportano il corretto patronimico Generotti. Tommaso di Antonio di Giovan Pietro di Marchionne (Firenze, secondo decennio XVII-1651), era discendente di una famiglia di speziali originaria di Verona e insediatasi a Firenze nel terzo decennio del Cinquecento, che aveva acquisito la cittadinanza nel 1592 (ASFi, Ceramelli Papiani 2264).

[16] Girolamo di Andrea Gerini Bonciani (1624-1686) procuratore del cardinale decano Carlo de' Medici che lo nominò governatore del principato di Capestrano e amministratore dei suoi affari. Soggiornò a Roma insieme al prelato nei primi anni cinquanta del secolo. Nel 1680 acquistò le case dei Gatteschi in via Ginori dove raccolse la sua collezione. È del 1673 un pagamento al Dolci per un ottagono con *Sant'Agata* non completamente finita (INGENDAAY 2013, I, pp. 18-19; pp. 67-82. Il dipinto, oggi in collezione Ducrot a Roma è considerato parzialmente autografo da BALDASSARI 2015, p. 321).

[17] Si tratta della tela oggi conservata alla National Gallery di Londra, corredata da una iscrizione sul retro che ricorda l'originario committente Generotti e la data 1649. Da questo modello dipendono le versioni oggi a Stamford (Burghley House, BALDASSARI 1995, pp. 40-42; EAD. 2015, p. 106, n. 23; inoltre isi veda cat. n. 61).

[18] Giovan Battista Galli (n. 1643) era figlio di Agnolo (1604-1657), mercante, banchiere e collezionista, in rapporto con Cassiano dal Pozzo e appassionato collezionista di pittura fiorentina (BOTTICELLI 1995, pp. 54-63).

[19] Identificati con la serie di *Evangelisti* datati agli anni Quaranta (oggi divisi tra Los Angeles [*San Matteo*, The J. Paul Getty Museum e *San Giovanni Evangelista*, coll. privata] e New York [*San Marco*, Adam Williams Fine Art; BALDASSARI 2015, pp. 128-133, nn. 39-41]).

[20] Si tratta della compagnia di San Benedetto Bianco, fondata nel 1357 nel monastero di San Salvatore di Camaldoli e poi accolta in Santa Maria Novella nel 1383. La sede originaria, posta nel secondo chiostro, fu poi spostata intorno al 1570 nel Cimitero degli Avelli. Al suo interno erano dipinti dell'Empoli, di Jacopo Vignali, Matteo Rosselli, Vincenzo Dandini, Cristofano Allori, Francesco Curradi e la lunetta con la *Discesa al Limbo* del Dolci, identificata con la tavola oggi in collezione privata a New York (BALDASSARI 2015, p. 92, n. 14 con bibl. preced.). L'oratorio fu demolito nel 1869 in seguito all'allargamento di via degli Avelli (SCHWARTZ 2009, p. 524, con bibl. preced.).

[21] Giovan Francesco Grazzini (1596-1641), discendente del letterato Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (1504-1549 circa). Era commerciante di spezie, committente di Jacopo Vignali e di Giovanni da San Giovanni che affrescò la sua villa nei pressi di Castello, detta 'Il Pozzino' (SPAGNESI 1990).

[22] È identificata con la tavola oggi a Houston, Museum of Fine Arts da BALDASSARI (2015, p. 114 con bibl. preced.).

[23] La compagnia dei Barbieri, intitolata a san Bartolomeo, aveva il suo oratorio in via San Gallo ed era ornata da un dipinto raffigurante le *Nozze di santa Caterina* di Jacopo da Empoli (FANTOZZI 1842, p. 447).

[24] Si tratta della tela oggi a Varsavia, Muzeum Narodowe (BALDASSARI 2015, p. 122, n. 35 con bibl. preced.).

[25] La famiglia Teri appare a Firenze fin dal XIV secolo iscritta all'arte dei Chiavaioli. Successivamente risulta ammessa all'ordine di Santo Stefano istituito da Cosimo I (BNCF, Poligrafo Gargani, 1987, c. 94). Di Antonio Teri, padre di Agnolo, esiste in Santa Croce una lapide sepolcrale datata 1600.

[26] Dipinti identificati con il *San Girolamo scrivente* (New York, Asbjørn Lunde collection) e con la *Maddalena penitente* (Wellesley College, The Davis Museum and Cultural Center) da Baldassari (2015, pp. 118-119, nn. 32-33). Gli Zanardi erano una famiglia originaria della bergamasca. Giovan Andrea (1602-1661), 'pesta spezie' e giovane di speziale, fece fortuna nella mercanzia, acquistando il titolo di patriziato nel 1653 (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Cicogna, 2504: M. Barbaro, A. M. Tasca, *Discendenze patrizie*, VII, *ad vocem*). Il palazzo di famiglia era situato di fronte al monastero di Santa Caterina. Non ci sono però notizie di un membro della famiglia di nome Francesco, che pertanto potrebbe essere frutto di un errore del Baldinucci.

di benedire il pane[27]: ed un san Filippo Neri, testa sola[28]: ed in un quadro di altezza di braccio e mezzo, san Francesco e san Giorgio, più che mezze figure, ed in cielo la Vergine con Gesù, le quali insieme con altre, di che più avanti faremo menzione, sono in nostro potere. Per Valentino Farmola di Corsica[29], in quei tempi auditore di questa Ruota fiorentina, dipinse una femmina, testa con busto, con bilance e spada in mano, figurata per la Giustizia[30], ed al marchese Bartolommeo Corsini[31] altri quadri di simile grandezza, ed altri ovati: ciò sono santa Maria Maddalena, in atto di leggere[32]: le figure della Speranza[33], della Pazienza, della Poesia e della Pittura[34].

Era il 1648, e dell'età di Carlo il trentaduesimo, quando essendo già nota a tutti i professori l'eccellenza del suo operare, fu egli con grande applauso ascritto al numero degli accademici del disegno: ed avendo sentita la lodevole usanza di farsi da ogni novizio alcuna opera di sua mano, o ritratto di antico pittore, o altra qualsifosse, e quella donare alla medesima, subito gli cadde in mente un pensiero di fare il ritratto del Beato Giovanni Angelico da Fiesole dell'ordine de' predicatori: e si stava con tale ferma deliberazione, quando disciolto il congresso, e partitisi gran parte degli accademici, restarono solamente il cavalier Rimbotti provveditore[35], il Vignali con Matteo Rosselli, suo maestro, e 'l nostro Carlo: e si stavano fra di loro ragionando sopra i ritratti dei pittori, che adornavano quella stanza e pare veramente speciale provvidenza dei cielo perché avendo, senza esserne punto sollecitati, fatta reflessione, che fra tanti ritratti di pittori antichi, quello solo mancava del Beato Angelico, nulla sapendo della già fatta deliberazione di Carlo, convennero tutti e tre in un parere, che egli solamente, e non altri, dovesse supplire a quella mancanza: e fattane con lui parola, lo riempirono di allegrezza, come egli medesimo ne lasciò scritto di sua mano, come quegli, a cui parve il suo desiderio approvato da quello di persone, in quel luogo venerabili, e conseguentemente conforme al Divino volere, per gloria maggiore di quel santo religioso. Fece adunque Carlino, con gran diligenza, il ritratto, avendone a quest' effetto fatta venir di Roma l'effigie in disegno, tale quale si poté ricavare dall'antico bassorilievo, che, nella Minerva, presso al suo sepolcro tuttavia si conserva[36]. Tornando ora all'opere sue; aveva egli più volte osservata con gran gusto una stampa, intagliata da Cornelio Gallo, di una nobile invenzione del commendatore fra Lodovico Cigoli, cioè Cristo Signor nostro alla mensa del Fariseo, e la pentita Maddalena, in atto di ugnere i santi piedi, dallo stesso Cigoli stata messa in opera pel celebre Girolamo Mercuriale da Forlì, lettor primario nello studio pisano[37]: e fra il parere a Carlo, siccome è, bellissima essa invenzione, e fra l'essere di mente assai lontana da ogni alterigia, anzi umilissimo di cuore, volle di quella valersi, per farne un quadro di figure ben grandi. Lo fece dunque, studiando dal naturale ogni cosa senza partirsi dal concetto del Cigoli: e riuscì opera di tanto grido, che non andò molto, che al dottore Antonio Lorenzi, suo medico, che ne fu compratore per prezzo di centosessanta scudi, dal marchese Filippo Niccolini[38] ne furono offerti fino a mille dugento; ma, comecché l'uomo col lungo possedere di alcuna cosa, che, mentre non fu sua, molto le piacque, facilmente se ne venga ad annojare, dando luogo in se stesso a desiderj nuovi; il Lorenzi, dopo molti anni pentitosi di aver recusato il gran partito offertogli dal marchese, fece offerire il quadro a lui, e mentre egli aspettava la medesima offerta, ebbe per risposta, aver quel cavaliere avuto pensiero in que' tempi d'impiegar quel danaro in quest'opera, per desiderio che egli aveva di godersela per molti anni, ma che essendo quegli già passati, ed esso venuto in vecchiezza, già era cessata in lui ogni cagione di più desiderarla: procurasse perciò il dottore di farne altro contratto; il che allora non riuscì: si dice però, mentre io queste cose scrivo, che dagli eredi del Lorenzi si sia in assai stretto trattato di vendere il bel quadro per mille scudi, per servizio della maestà dell'imperatore Leopoldo, felicemente regnante[39]. Avevano le monache di Santa Teresia della città di Vienna, per mezzo de' padri carmelitani scalzi di San Paolo di Firenze, ottenuto, che si potesse fare una copia accuratissima dal vero originale della Santissima Nunziata di detta città e della stessa grandezza appunto; e che di fare essa copia fosse dato ordine al Dolci. Possiamo ora dire, che egli, che n'era devotissimo, fosse invitato al suo gioco. Vi pose la mano, e dopo averne fatti più disegni con estrema diligenza, uno de' quali è appresso di noi, e ricavatone il sacro volto nel suo quadro, e quello altresì dell'angelo annunziante, non prima che dopo otto anni in circa, la lasciò finita. In questa stupenda pittura si ammirava, fra le altre cose, la gran corona di oro sodo, contenente in belle forme d'incastrature, gran numero di gioie di eccedente grandezza e prezzo, e li due ricchissimi giojelli che adornano la sinistra spalla, ed il casto ed amoroso petto della gran Madre di Misericordie; le quali cose erano imitate con modo sì stupendo, che, per molto che si toccasse e ritoccasse la tela per assicurarsi che elle fosser dipinte, pareva tuttavia che l'occhio ne rimanesse in dubbio: ma forzato finalmente ad approvare il giudizio della mano, vergognoso del proprio inganno, abbandonando il guardare, si gettava agli atti della maraviglia e dello stupore. Aveva Carlo, come dicemmo, già finita questa opera, quando comparvero in Firenze alcuni principi Polacchi, i quali, dopo aver veduto il più bello della città, ed in particolare la real cappella di San Lorenzo, coll'occasione della vicinanza della casa di Carlino, furono condotti alla sua stanza: ed avendo dato d'occhio a quella nobilissima opera, forte se ne invaghirono. Fecero poi gran diligenza per venire in cognizione di quanto era stato trattato e dalle monache di Santa Teresa, e da' padri Scalzi, e dello stato presente delle cose: il che ritrovato, tanto si adoperarono per mezzo de' nostri gentiluomini, e coll'una e cogli altri, che la pittura non fu più delle monache di Vienna, ma di loro medesimi, e per lo solo prezzo di centosessanta scudi, ordinarissimo in quel tempo fra quegli, che eran soliti darsi agli altri suoi quadri[40]. Dalla stessa sua pittura ne ricavò un'altra di mezzana grandezza, pel marchese Scipione del senator Piero Capponi, la quale, dopo sua morte, pervenne in mano del serenissimo granduca Cosimo III, che gli diede luogo in sua camera[41].

In quel tempo istesso, che il nostro Carlo conduceva opere grandi quanto il naturale, volle anche esercitare il suo bel genio in dipignere piccole figure di braccio, e minori ancora, nelle quali egli ebbe una maniera singolare: conciossiacosaché la gran diligenza, la franchezza e vaghezza del colorito, e 'l finire maraviglioso, risplende in esse tanto più, quanto che la piccolezza loro obbligò la mano a più esatta osservazione, e a tocco più minuto.

Di queste ne condusse moltissime in rame e in tela, che gli furono pagate gran denari: e fra esse un Cristo orante nell'orto, che spira gran devozione, l'ebbe Francesco Quaratesi, nobile fiorentino, ed oggi è appresso i suoi eredi[42]. Una storietta del martirio di santo Andrea apostolo ebbe Paolo del Sera, poi Senatore fiorentino, che se la portò a Venezia: e fu una delle prime cose, che in quella città furono vedute di sua mano, e gli diede colà si gran credito, che da lì in poi appena vi fu casa di nobile, o galleria, per entro la quale non si fosse voluto dar luogo a qualche opera di sua mano e ne procacciavano ad ogni gran prezzo,

[27] Di questo soggetto si conoscono tre versioni, rispettivamente a Dresda, a Corsham Court (Lord Methuen collection, recante la data 1680) e a Stamford, Burghley House (BALDASSARI 2015, pp. 306-309, nn. 177-179). La studiosa menziona inoltre una ulteriore versione, non rintracciata, eseguita per la cattedrale di Pistoia nel 1677.

[28] Identificato con la tela oggi in collezione privata, recante sul retro una iscrizione dedicatoria con la data 1645, probabilmente destinato alla chiesa di San Firenze, sede della Congregazione dei Filippini dal 1640 (BALDASSARI 2015, p. 172, n. 77 con bibl. preced.).

[29] Valentino Farinola (Bastia, 1600 - Firenze, 1686), "auditore" ossia consigliere giuridico granducale, fu lettore di Istituzioni Civili e di Diritto Civile a Pisa. Nella sua casa, nei pressi della piazza di Santa Maria Novella, il Cinelli (in BOCCHI, CINELLI 1677, ed. 2004, p. 269) registra dipinti emiliani e veneti accanto ai maggiori artisti fiorentini del tempo, da Volterrano al Pignoni, Furini, Mehus, Cesare Dandini e Martinelli. Il Baldinucci in particolare ricorda che il Volterrano aveva per lui realizzato una tela con la *Speranza che nutre Amore* (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V [1974], p. 178; FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, p. 363 con bibl. preced.).

[30] Baldassari (2015, pp. 208-209, n. 105) propone di identificarla con una tela in collezione privata, con una datazione tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. L'ipotesi viene però rifiutata da Sandro Bellesi (cfr il suo saggio in questo catalogo).

[31] Bartolomeo Corsini (Firenze 1622-1685). Fu cavallerizzo maggiore di Ferdinando II e maestro di camera di Vittoria della Rovere, di cui condivideva la fervente religiosità (BNCF, Carte Passerini 1858). Insieme al figlio Filippo promosse l'ampliamento del palazzo di famiglia in via del Parione, dando avvio alla ricchissima collezione di famiglia. Nella seconda parte della vita di Dolci, il Corsini viene rievocato come committente di Luca Giordano per la cappella di famiglia al Carmine.

[32] Il dipinto si trova nella collezione Corsini a Firenze e reca nell'iscrizione a tergo la dedicazione e gli anni di esecuzione, tra il 1652 ed il 1656 (BALDASSARI 2015, p. 211, n. 107).

[33] Il dipinto è nella collezione Corsini a Firenze; sul retro reca l'iscrizione con la data 1653 (BALDASSARI 2015, pp. 212-213, n. 109).

[34] Nulla si conosce della *Pazienza* e della *Pittura* Corsini. Per la *Poesia*, insieme alla versione ottocentesca di Abraham Constantin si vedano qui cat. nn. 31 e 32.

[35] Rimbotto Rimbotti, cavaliere di Santo Stefano, rammentato anche nella *Vita* del Cigoli come appassionato cultore dei suoi disegni (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, III [1974], pp. 280, 282). Baldinucci lo rammenta inotre anche nella *Nota dei ritratti* del 1681 (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, VI [1975], p. 436) come possessore di un ritratto di Pontormo.

[36] Il dipinto è oggi conservato nel Museo di San Marco; cfr. cat. n. 28.

[37] Girolamo Mercuriale (1530-1606) medico umanista e filologo, profondo cultore di lingua latina e greca e della letteratura medica antica, dopo aver insegnato medicina a Padova e Bologna fu convocato all'Università di Pisa da Ferdinando I che lo nominò anche medico suo e della famiglia granducale (ONGARO 2009).

[38] Filippo Niccolini (1586-1666) membro di una famiglia legata ai Medici sin dai tempi di Cosimo I, il Niccolini svolse diversi incarichi diplomatici, come suo padre e suo nonno. In seguito divenne prima 'aio' (precettore) e poi Maestro di Camera di Giovan Carlo de' Medici. Beneficiato del marchesato di Montegiovi nel 1625, il Niccolini fu attento collezionista di pittura fiorentina, affezionandosi in particolare a soggetti letterari (SPINELLI 2010).

[39] Si veda qui cat. nn. 40-41 e p. 87. Il dipinto del Lorenzi (1605-1678), amico personale e testimone del contratto matrimoniale di Carlo con Teresa Bucherelli (cfr. cat. n. 73 e il saggio della Goldenberg Stoppato) è identificato nella tela oggi in collezione privata (BALDASSARI 2015, p. 182, n. 85 e bibl. preced.). Il Baldinucci ricorda che il Lorenzi possedeva un *Matrimonio della Vergine* di Furini (oggi Pistoia, Caripit), posto a pendant del dipinto di Dolci (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, IV [1974], pp. 344-345).

[40] Il dipinto si trova oggi nella cattedrale di Zamość in Polonia, acquistato probabilmente dal nobile polacco Jan 'Sobiepan' ('padrone di se stesso') Zamoyski (1627-1665) nel corso del soggiorno italiano tra Roma, Mantova, Padova e Firenze dove fu ospitato dal cardinale Lorenzo de' Medici (*Vita teatrale in Italia e Polonia* 1984, pp. 43-48).

[41] È la tela oggi nella Camera del Re degli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti (inv. O.d.A., n. 839) in cui l'iscrizione sul retro testimonia l'esecuzione nel 1555 circa per Scipione Capponi, cameriere del granduca Ferdinando II, e il successivo intervento di restauro nel 1671, quando il dipinto era passato a Cosimo III (M. Chiarini, in *Galleria Palatina* 2002, p. 150).

[42] Si veda qui cat. n. 84. I Quaratesi erano ricchi mercanti, più volte nei ruoli di governo al tempo della Signoria, nonché cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano e dell'Ordine di Malta (SPRETI 1928-1935, V [1932], p. 556).

valendosi bene spesso degli uficj del medesimo Paolo del Sera[43]. Un'altra simile istoria condusse pel marchese Carlo Gerini[44], ed una eziandio per Carlo Corbinelli, posseduta oggi da Andrea del Rosso, gentiluomo, che per lo amore che egli ha portato sempre alla pittura, è stato altresì da' professori di primo grido amato e riverito molto: e tutte e tre l'istorie sono della stessa invenzione, benché di grandezza diverse: e nella persona di un soldato armato ritrasse al vivo l'altra volta nominato Raffaello Ximenes[45]. Lo stesso Andrea del Rosso ha pure di sua mano un quadretto di una Vergine, che va in Egitto, sedente in graziosa maniera, col fanciullo Gesù nelle braccia, sopra un giumento: ed un'altra simile storietta, ma di diverso componimento, ebbe da Carlo, la quale poi mandò in Inghilterra al conte di Xeter[46]. Il cavalier Alessandro del cavalier Filippo Valori, di cui ci è occorso far più volte menzione ne' nostri scritti, ha di sua mano un quadretto, ove è rappresentato l'angelo Custode, in atto di additare la via del cielo all'anima cristiana, figuratavi in una graziosa fanciullina in bianca veste[47]. Altre storiette e sacre Immagini di piccola proporzione ha fatto Carlo, che lunga cosa sarebbe il descrivere. Dipinse in due ovati due teste quanto il naturale, dico S. Antonino arcivescovo di Firenze, mitrato e in piviale, nella quale figura, oltre alla bellissima testa, che par viva, si ravvisa per bottone del piviale un maraviglioso giojello di perle e gemme, che non cede punto in bellezza agli altri, di che sopra parlammo: l'altra testa rappresenta un san Filippo Neri, colorito di gran forza[48]. L'uno e l'altro quadro insieme con un san Giovannino, mezza figura, ed una di santa Lucia riguardante il cielo, possiede pure quegli, che queste cose scrive[49]. Ma bella oltre ogni credere, e, senza alcun dubbio, delle più degne opere che uscissero dal pennello del Dolci, è una mezza figura di grandezza quanto il naturale rappresentante la Pace, che egli al medesimo dipinse, ritratto al vivo di Caterina delli Scolari, sua consorte. Sostiene ella con ambe le mani una striscia di carta, per entro la quale si leggono le seguenti parole: *Confregit arcum et scutum, gladium et bellum*: ed in oltre ha nella mano destra un piccolo ramicello di ulivo. In questa figura si scorge una certa freschezza di tinte, con un modo di finire più maestrevole del suo solito, tantoché coll'assomigliarsi che ella fa alla più spedita maniera degli ottimi coloritori, non lascia di farsi conoscere per di sua mano, e di avere in sé la diligenza, in che egli fu singolare[50]. Può anche aver luogo fra le pitture sue più belle un santo Andrea apostolo, in atto di abbracciar la croce, fatto pel marchese Mattias Maria Bartolommei[51], virtuosissimo cavaliere, che lo conserva come carissima gioia, insieme con un ottangolo, rappresentatevi, in più che mezze figure, la Carità, bellissima donna, in atto di sedere allattando un tenero bambino, che, già fatto preda del sonno, graziosamente le pende dal seno mentre ella in bella attitudine sostenendo colla destra mano un cuore acceso di fiamme, quasi in atto di offerta del medesimo, fissa gli occhi nel cielo[52]. Possiede ancora di sua mano Andrea del Rosso soprannominato, in figure maggiori di braccio, la storia di Agar e d'Ismaele[53].

Venuto l'anno 1650 seguì la morte di Matteo Rosselli. Questi, nel tempo di sua malattia, come affezionatissimo che egli era alla compagnia di san Benedetto, in occasione di esser visitato da alcuni de' fratelli più provetti, avea detto esser bene, dovendosi fare il viaggio a Roma per l'anno Santo, si dipignesse un nobile stendardo coll'immagine del Santo, e che di tal lavoro si desse l'incombenza a Carlino: ed essendo piaciuto il consiglio, subito gli fu data esecuzione. Dipinse egli san Benedetto sopra una nuvoletta in campo azzurro: e non isdegnò la solita modestia di Carlo, di copiare per questa tutta la figura per appunto dello stupendo quadro, che si conserva nella detta compagnia, di mano di Cristofano Allori, e Giovanni Nani doratore con suoi compagni, adornarono i drappelloni[54]. Anche per la compagnia di san Filippo Benizj, di propria invenzione, dipinse uno stendardo coll'immagine del santo, opera che a quegli uomini fu sì gradita, che, toltala all'uso di stendardo, la ridussero in forma di un bel quadro: ed avendolo nobilmente ornato, gli diedero luogo sopra alla porta dello spogliatojo[55]. Fu poi questa invenzione intagliata, e vedesi andare per le stampe. Circa a questi tempi, per la terra di Monte Varchi colorì una tavola di un san Domenico[56]. Al marchese Carlo Gerini dipinse una bella Vergine con un giglio in mano, col fanciullo Gesù, e vi è una paniera di fiori al naturale. Un'altra simile ne fece per monsignore Albizzi, una pel duca Salviati, e una per altra persona, sicché di questo bellissimo quadro si veggono, per quanto sia venuto a mia cognizione, fino a quattro originali di sua mano[57].

Era l'anno 1654 quando egli, in ragionevoli circostanze, fu consigliato ad accasarsi. Stabilì suo matrimonio con Teresa di Giovanni Bucherelli: e fu allora assai graziosa cosa il vedere il nostro pittore far le parti di sposo, dico il vederlo con un'arcimodesta gravità, lindamente addobbato nella persona allegro e gubbilante sì, ma tutto andarsene in sentimenti e in parole di devozione e di spirito: e ci basti solo il dire, che, venuta la mattina che dovea dar l'anello alla sposa, si erano allestite tutte le cose, adunati nel destinato luogo i parenti e la sposa stessa, sicché altro non mancava se non lo sposo, che pure in tal congiuntura possiamo dire che mancasse qual cosa. Si cerca e si ricerca Carlino ed alla Compagnia ed alla casa, e per diverse chiese, e Carlino non si trova: e finalmente essendo vicinissima l'ora del desinare, chi con non poca speranza di più trovarlo il cercava, nella chiesa della Santissima Nunziata lo ritrovò nella cappella del Crocifisso de' morti ben rincantucciato, in atto di orazione, e dopo aver fatta con esso qualche doglianza, che e' si fosse fatto tanto aspettare, lo condusse alla sposa. Non molto dopo suo accasamento ebbe a fare per Diacinto Ganucci,

[43] Paolo del Sera (1617-1672) nobile fiorentino e mercante, si trasferì a Venezia nel 1632, entrando in stretti rapporti con l'ambiente letterario e artistico della città. Agente di fiducia del cardinale Leopoldo de' Medici fin dal 1640, mantenne rapporti epistolari anche con Fabio Chigi, poi papa Alessandro VII. Collezionista appassionato di pittura veneta del XVI secolo, ricevette da Cosimo III il titolo di senatore nel 1672 (PRINZ 1990, pp. 289-292).

[44] Carlo di Ottavio Gerini (1616-1673), membro di una delle famiglie di nobiltà mercantile più in vista di Firenze, legato in particolare al cardinale decano Carlo de' Medici per conto del quale aveva svolto affari a Napoli nei primi anni Trenta. Presso il cardinale rivestì la carica di gentiluomo di camera, coppiere e soprintendente alla cavallerizza. Nominato senatore da Ferdinando II nel 1663, continuò a rivestire incarichi di prestigio in seno alla corte granducale. Il sontuoso palazzo di via del Cocomero, acquistato dai Salviati e ampiamente ristrutturato, ospitava la ricca quadreria descritta dal Cinelli nel 1677 (INGENDAAY 2013, *infra*).

[45] Per le varie redazioni del *Martirio di sant'Andrea* si veda qui cat. n. 20.

[46] Sulla seconda versione, poi passata al conte di Exeter; si veda in cat. n. 17. Una terza versione, oggi in collezione Ducrot a Roma, viene riconosciuta in quella descritta negli inventari ottocenteschi della famiglia Ginori da Baldassari (2015, p. 101, n. 20). Bernardo De Dominici nella biografia di Luca Giordano ricorda l'incontro di questi con il Baldinucci aggiungendo però la notizia, non altrimenti riscontrabile, di un "Riposo in Egitto sopra un rame di tre palmi" che Carlino stava dipingendo in quel momento (DE DOMINICI 1742-1745, ed. 2003-2008, III, p. 780).

[47] Alessandro di Filippo Valori (1614-1687) era nipote di Baccio Valori (- m. 1537) fedele sostenitore dei Medici e governatore di Firenze dopo l'assedio del 1530, poi oppositore di Cosimo insieme ai fuoriusciti fiorentini che combatterono la Battaglia di Montemurlo. Fine collezionista, legato a Lorenzo Lippi che lo propose come accademico del disegno nel 1658, Alessandro Valori fu molto vicino al Baldinucci, introducendolo al cardinale Leopoldo (GOLDENBERG STOPPATO 2010, pp. 60-85). L'*Angelo custode* viene riconosciuto nel quadro oggi a Corsham Court, coll. Lord Methuen, collegato a un documento dell'agosto 1670 che certifica il pagamento emesso dal Valori a favore del Dolci per un quadretto di analoghe dimensioni e soggetto (GOLDENBERG STOPPATO 2010, pp. 62-63).

[48] Opere non rintracciate. Per un *San Filippo Neri* posseduto da Vittoria della Rovere si veda in catalogo il saggio di Riccardo Spinelli.

[49] Si tratta di dipinti ad oggi non identificati. Per il soggetto della *Santa Lucia* si veda cat. n. 66.

[50] Si tratta del medesimo tema iconografico impostato per il dipinto fatto a Bartolomeo Corsini, e pagato al pittore nel 1651. Caterina degli Scolari (1625-1697) era la moglie del Baldinucci, da lui sposata nel 1658.

[51] Il marchese Mattias Maria Bartolommei Smeducci (1640-1695) fu una delle personalità più in vista del mondo culturale fiorentino. Membro di molte accademie (Crusca, Apatisti, Nobili) fondatore dell'Accademia Fiorentina e sodale della compagnia dell'Arcangelo Raffaello, il Bartolommei si distinse in particolare per l'attività di commediografo, seguendo in ciò le orme del padre Girolamo, affermato autore di drammi teatrali. Un suo vivace ritratto è nel *Malmantile raquistato* di Lorenzo Lippi (*Commedia e musica tra Spagna e Italia* 2009, pp. 120-135).

[52] Il *Sant'Andrea* è oggi allo Statens Museum for Kunst di Copenaghen; la Baldassari lo colloca cronologicamente entro gli anni Sessanta (BALDASSARI 2015, p. 250, n. 138; per la *Carità*, si veda cat. n. 44.

[53] Il dipinto, oggi in collezione privata e corredato dalla firma del pittore, viene datato ai primi anni Quaranta dalla Baldassari (2015, p. 98, n. 18 con bibl. preced.). Andrea del Rosso (1570-1644) era un mercante fiorentino, appassionato collezionista e in particolare patrono di Ottavio Vannini. Il palazzo di famiglia in via Chiara conservava una notevolissima raccolta da lui avviata e arricchita dai figli Lorenzo (m. 1719) e Andrea (1640-1715) e descritta dal Cinelli (in BOCCHI, CINELLI 1677, ed. 2004, pp. 163-169). È proprio in casa di Andrea junior, amico e collezionista di Luca Giordano che avviene l'incontro tra il napoletano e il Dolci, descritto nell'ultima parte della biografia baldinucciana.

[54] Si vedano in questo catalogo le considerazioni di Sandro Bellesi.

[55] Sul dipinto, per il quale Cecilia Fabbri propone la datazione 1648-1649, e per il disegno e l'incisione che da esso derivano, si veda qui cat. nn. 59-60.

[56] Si tratta della *Apparizione della Vergine, santa Caterina d'Alessandria e santa Maria Maddalena che consegna una l'immagine miracolosa di san Domenico alla chiesa di Soriano*, una delle rare pale di altare di Carlo, la cui storia è stata ricostruita da Charles McCorquodale nei contributi del 1976, 1979 e 1993. Descritta sommariamente dal Baldinucci, che probabilmente non ne ebbe mai conoscenza diretta, la grande tela fu confezionata per l'altare della famiglia del Nobolo nella chiesa di Sant'Andrea a Cennano, quando il pittore aveva quarant'anni, secondo l'iscrizione sul retro rammentata dal Ticozzi (*Raccolta di lettere* 1824, pp. 10-11). Acquisita dal pittore Pietro Benvenuti, forse a seguito della dismissione della chiesa, la pala era conservata presso la Darney Collection a Cobham Hall nel 1857. Esattamente un secolo dopo, nel 1957, essa fu tagliata e venduta all'asta; dell'assetto integrale si conserva una foto pubblicata da McCorquodale quando era ancora a Cobham Hall e due frammenti, corrispondenti alla *Vergine* e al *San Domenico*, la cui ubicazione è attualmente sconosciuta (da ultimo BALDASSARI 2015, pp. 224-225, n. 120).

[57] Per la disamina delle versioni si veda cat. n. 13. Jacopo Salviati (1607-1672) figlio di Lorenzo di Iacopo Salviati e di Maddalena di Lorenzo Strozzi, marito di Veronica Cybo dei principi di Massa e Carrara, fu gentiluomo di compagnia di Anna de' Medici e ambasciatore fiorentino presso l'imperatore Ferdinando III. Già marchese di Roccamassima, ottenne il titolo ducale dal papa Urbano VIII (CANTÙ 1852, p. 1363).

in una sua cappella domestica, una piccola tavola: e con tale occasione, pregato dal medesimo, si messe per la prima volta, in età di quarantuno anno, a dipignere a fresco in una cupoletta, la figura del Dio Padre, dello Spirito Santo, e di quattro Arcangeli, facendo condurre altri angeletti ad Onorio Marinari suo discepolo e cugino[58]. Per mandare a Venezia fece fra l'altre cose una sant'Agata, mezza figura, una immagine di san Giovanni Evangelista di varia invenzione: una femmina inghirlandata di bianchi gigli, in cui volle rappresentare la Sincerità: e fu solito di non riportare minore onorario di quadri di simil fatta, che di cento de' nostri scudi fiorentini[59]. Dugento però gliene furono dati pel Gesù, in età di sei anni in circa, in atto di sedere, sopra l'ingresso dell' orto, che si ha nei Sacri Cantici, e con una ghirlanda di bellissimi fiori in mano, quasi invitando l'anima ad inghirlandarsi di cristiane virtù: e questa figura pure fu mandata a Venezia[60]. Da questo ne ricavò un altro simile, che poi l'anno 1675 lo ebbe la maestà dell'imperatrice Claudia Felice, figliuola del serenissimo arciduca Ferdinando Carlo, e della serenissima arciduchessa Anna dei Medici: al qual quadro fu dato luogo nella propria camera dell'imperatrice: ed a Carlo furono donati trecento scudi[61]. Ne trasse anche altri esemplari sopra legno, che vennero in potere degli amatori dell'arte. Dipinse la bella figura quanto il naturale del san Giovanni Evangelista, in atto di vedere la misteriosa visione della donna vestita di sole, che conculca il dragone: e questo quadro ebbe per trecento scudi il marchese Pier Francesco Rinuccini[62].

Ad Antonio Lorenzi, suo medico, oltre a quanto dicemmo di sopra, dipinse un san Girolamo, un san Luca Evangelista, un altro san Girolamo in atto di battersi il petto col sasso, ed un altro san Benedetto, tutte mezze figure quanto il naturale: ed un altro san Girolamo, simile al sopraddetto, mandò a Venezia[63]. A Carlo di Raffaello Corsini colorì la bellissima figura del santo Antonio, colla testa di morto in mano, che oggi conserva fra alti i quadri di celebri maestri Antonio Corsini, suo figliuolo, dottor dell'una e dell'altra legge[64]. Ma bellissimo, quanto altri mai, fu il quadro del san Pietro, figura intera quanto il naturale, in alto di piangere la sua colpa, fatto per Carlo Corbinelli, oggi in potere di Elisabetta, una delle sue figliuole, che lo conserva come cosa rarissima[65]. Per la compagnia dello Scalzo, colorì la figura del padre Eterno, che è sopra l'Altar maggiore[66]. Piacque in Firenze, al pari di ogni altra opera sua, l'Erodiade, più che mezza figura quanto il naturale, colla testa di san Giovambatista, fatta pel marchese Rinuccini, coll'accompagnatura di altro quadro di David, col reciso capo del gigante Filisteo[67]. Dell'Erodiadi fece pure la seconda e poi la terza: la seconda fu di Giovanni Finchio, residente in Firenze per la maestà del re d'Inghilterra, al quale esso Residente la donò, e gli fu dato luogo nella propria camera del re. Allo stesso Finchio aveva fatto pure, per accompagnatura, il David colla testa del gigante, ed una santa Maria Maddalena, che egli diede in dono alla regina. Gli fece di più il suo ritratto, e quello altresì del dottor Fava, suo confidentissimo gentiluomo, che riuscirono così bene, che possiamo dire, senza iperbole, che e' fossero la maraviglia dei suoi pennelli: e veduti in Inghilterra fecero sì, che trovandosi qua di passaggio più cavalieri di quella nazione, vollero poi esser ritratti di sua mano, fra' quali di uno abbiamo notizia del nome, cioè il Signor Giovanni Broghim[68]. Dei due ritratti fatti al Residente, ebbe Carlino, oltre alli ducati cento domandati, un regalo di venticinque doble di Spagna. Aveva egli colorito con gran diligenza in due tele di figura ottangolare, pel serenissimo cardinal Carlo, un san Carlo Borromeo, e san Niccola da Tolentino, che poi vennero in mano del serenissimo granduca Cosimo Terzo[69]. Venuto poi l'anno 1670, per ordine dello stesso serenissimo, ebbe a fare altri due simili quadri di San Giovanni Evangelista, e di San Casimiro re di Pollonia, un Crocifisso con altre figure, per l'inginocchiatojo di quell'altezza, la quale volle anche comperare il bel quadro della Santissima Nunziata rimasto nell'eredità del defunto marchese Scipione Capponi[70]. Gli fece ancora dipignere un quadro di santa Cecilia, in atto di sonare l'organo, che dicesi egli donasse poi al Tesoriere del re di Pollonia[71]. La serenissima granduchessa Vittoria gli diede a fare un quadro, poco maggiore di braccio, in cui dipinse il Signore crocifisso, ed a piè della Croce la Vergine e san Giovanni, ed una santa Vittoria[72]. Si trattava matrimonio fra la serenissima Claudia Felice, figliuola di Ferdinando Carlo arciduca d'Austria, e di Anna de' Medici, principessa di Toscana, dall'Imperatore Leopoldo, oggi regnante, quando fu chiesto d'Inspruch un pittore di alta riga, per farne il ritratto: e perché Giusto Sustermans, pittore unico in tal facoltà, e che più volle si era portato in quelle parti a ritrarre Imperatori e principi di loro augustissima casa, si trovava ormai tanto avanzato negli anni, che per verun modo non si potea di lui far capitale per sì lungo viaggio, fu eletto il Dolci. Egli al sentire di questa inaspettata novità, come umile, e per sua natura timido che egli era, per una parte temendo forte di sua abilità, e dall'altra atterrito dal sentire di dover batter lunga via, uomo che non mai aveva perdute di vista le mura di Firenze, per non dir la cupola e 'l campanile, che si scoprono assai da lontano, fu per incenerire; e si ajutava colle negative; onde fu necessario pigliar con lui quella strada, che già si sapea essere la sicura per ottener qualsifosse cosa: cioè di far sì, che il padre fra Cesario Larioni, nobile fiorentino, carmelitano scalzo, religioso noto per bontà e dottrina, e suo antico confessore, gliele comandasse. Lo fece egli, e Carlo ubbidì: e così raccomandato, come se fosse stato un semplice fanciullino, alla custodia di un buon servitore della casa serenissima, in lettiga di Corte, ben provvisto, fece sua partenza alla volta d'Inspruch il giorno de' 5 d'Aprile, dedicato alla memoria di san Vincenzio Ferrero, come egli medesimo notò: ed il sabato santo comparve in quella città. Subito fu introdotto all'Arciduchessa ed alla sposa figliuola, le quali, conoscendo bene il soggetto, non prima l'ebber con benigne dimostranze accolto, che l'introdussero in discorso di cose devote; poi gli fecero assegnare luogo e servitù, ordinando che fosse trattato con modi adattati alla regia magnificenza loro. Passate le feste della Pasqua, diede principio al primo ritratto della serenissima Claudia Felice[73]. Ho detto il primo ritratto, perché ebbe poi a fare il secondo in positura diversa pel serenissimo granduca. Ritoccò poi di sua mano per quelle serenissime più quadri d'immagini devote, fatte da valentuomini, le quali il tempo aveva mal conce. All'abate Vivia-

[58] Giacinto Ganucci, gentiluomo fiorentino, membro di una famiglia originaria di Fiesole abilitata alle cariche pubbliche nel 1562 (SPRETI 1928-1935, III [1930], p. 359). Sull'affresco menzionato dal Baldinucci, nel palazzo in via della Stufa (ad oggi non rintracciato) si vedano le considerazioni di Silvia Benassai in questo catalogo.

[59] Il problema dell'identificazione della *Sant'Agata* menzionata nell'inventario di casa Nani (MASON 2012, p. 38) viene discusso nel cat. n. 81. Per la *Sincerità* già in casa Grandenigo (*ivi*, p. 37) si vedano cat. nn. 45-46, mentre rimane per ora non identificato il *San Giovanni*.

[60] Cat. n. 48. Il dipinto apparteneva in origine ai fratelli Agostino e Giovan Donato Correggio, facoltosi mercanti di origine bergamasca, che avevano acquistato nel 1646 il patriziato e costituirono nel Palazzo San Cassiano sul Canal Grande una collezione di circa seicento dipinti, rappresentativi delle principali scuole artistiche del tempo. Oltre al *Gesù Bambino*, i Correggio possedevano anche una "Madonna coperta di panno azzurro" ad oggi non identificata e un "Nostro Signore coronato di spine" (BOREAN 2000, pp. 194-212; MASON 2012, p. 37).

[61] La versione commissionata da Claudia Felicita, recante sul gradino la data 1674 e l'iscrizione con il nome del Dolci ed il motto VENI CORONABERIS, è riconosciuta nella tela oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (BALDASSARI 2015, pp. 243, 131 con bibl. preced. e indicazione di altre versioni e copie conosciute).

[62] Si veda qui cat. n. 37. Pier Francesco Rinuccini (1592-1657) figlio del librettista e poeta Ottavio (1562-1621) ed egli stesso compositore di opere teatrali, fu accademico della Crusca a partire dal 1626 (col soprannome del 'Soleggiato'), consigliere di Leopoldo de' Medici e svolse qualche incarico diplomatico per la corte medicea (GUCCINI 2002, pp. 125-126).

[63] I dipinti non sono stati identificati ad oggi con certezza. McCorquodale (1979, pp. 145-146) ha ipotizzato che il piccolo ovale con *San Girolamo che si percuote il petto* (New York, coll. Feigen), recante sul verso una iscrizione contenente un riferimento cronologico al febbraio 1647, potesse essere riconosciuto in quello di proprietà del Lorenzi (si veda anche BALDASSARI 2015, p. 180, n. 83 con bibl. preced.). Un "San Gierolemo meza figura al nat.le di Carlo Dolze da Fiorenza" figura nell'inventario della raccolta di Giovanni Nani (1623-1679): BENASSAI 1999, pp. 201-202.

[64] Ad oggi non identificato.

[65] È il dipinto della Galleria Palatina, sul quale si veda qui la nota n. 41. Carlo Corbinelli figlio di Piero di Filippo, provveditore dello spedale di san Filippo Neri fondato dal sacerdote Filippo Franci, nasce nel 1622 e muore nel 1673 estinguendo la linea familiare (ASFi, Ceramelli Papiani, 1647). Si deve notare che la redazione postuma della biografia dolciana, nel raccogliere le notizie collazionate in tempi diversi dal Baldinucci, registra la precedente collocazione del dipinto nella casa dell'erede del Corbinelli e non nella raccolta di Vittoria della Rovere, dove invece era attestato dal giugno 1688.

[66] Il dipinto è oggi conservato nella Cappella delle Reliquie della Galleria Palatina, sul retro è presente l'iscrizione con la data 1667 (qui cat. n. 62). Esso fu eseguito per la Compagnia di San Giovanni Battista, detta dello Scalzo, fondata nel 1376 nella chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini e trasferitasi alla fine del secolo XV in via San Gallo, dove i confratelli avevano acquisito una porzione di terreno dalla chiesa di San Pietro del Murrone (ora San Giovannino dei Cavalieri). La compagnia fu soppressa da Pietro Leopoldo nel 1785 (DOW 2014, pp. 75-102; BALDASSARI 2015, pp. 248-249, n. 137).

[67] Il soggetto va riconosciuto nella *Salomè con la testa del Battista* (cat. n. 52 per la versione di sir John Finch) nota dall'incisione che corredava il catalogo di vendita Demidoff del 1870; la Baldassari ipotizza che possa trattarsi della versione oggi presso la Staasliche Kunstsammlungen di Dresda che più si avvicina alla stampa ottocentesca (BALDASSARI 2015, p. 314, n. 183). *David con la testa di Golia* è invece la tela oggi al Museum of Fine Arts di Boston eseguito tra il 1670 ed il 1680 (cfr. cat. n. 55 e BALDASSARI 2015, p. 312, n. 182 con bibl. preced.).

[68] Cat. n. 51. Nulla si sa di Giovanni Broghim citato dal biografo. Un dipinto nella collezione Earl of Swinton viene ipoteticamente connesso con i ritratti eseguiti per committenti inglesi da McCorquodale (1976, p. 315). Malloch (1917, p. 52) ritiene il nome errato, ma dubita che possa coincidere con la corruzione dell'inglese 'Broghill' (ovvero lord Broghill, conte di Cork, 1621-1679).

[69] I dipinti si trovano oggi in Galleria Palatina. Commissionati dal cardinale Carlo ed eseguiti tra il 1656 ed il 1661, i due ottangoli, dapprima conservati nel Casino di San Marco, passarono dopo la morte del prelato a Cosimo III che li collocò nella sua camera (per i documenti rintracciati da Fumagalli: BALDASSARI 1995, pp. 136-137; S. Bellesi, in *Sacri Splendori* 2014, pp. 278-279 e BALDASSARI 2015, pp. 233-234).

[70] Per il *San Giovanni Evangelista* e il *San Casimiro*: cat. n. 57. Per l'*Annunciazione* si veda *supra*, nota 41.

[71] Il dipinto viene riconosciuto generalmente nell'ottagono oggi a Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, commissionato dal granduca Cosimo III nel 1670 insieme al *San Giovanni Evangelista* e al *San Casimiro* (cfr. cat. n. 57)

[72] Una *Crocifissione con dolenti*, di dimensioni maggiori rispetto a quelle indicate dal Baldinucci, appare nella lista dei dipinti rovereschi presenti a Pitti nel 1690, mentre una *Santa Vittoria* era a Poggio Imperiale nel 1692 (cfr. in questo catalogo il saggio di Riccardo Spinelli, con bibl. preced.).

[73] È il dipinto oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. La seconda redazione si conserva in Galleria Palatina (cat. n. 71)

ni, gentiluomo della serenissima arciduchessa Anna, alla cura del quale era stata consegnala la di lui persona, e col quale fece sempre tavola, colorì una bella testa di un san Filippo Neri in segno di gratitudine ma fu dal medesimo nobilmente ricompensato[74]. Dalle serenissime ricevé, oltre a buona quantità di doble, gioje di gran valore: e finalmente con dimostrazioni di gradimento e di stima il giorno delli 25 di Agosto lasciato partire, fu a Firenze agli 8 di settembre, natale di Maria Vergine, come egli pure notò. Il suo primo scendere della lettiga fu alla chiesa della santissima Nunziata: ed il giorno stesso si portò a palazzo, consegnò le lettere di quei principi, mostrò il ritratto fatto pel serenissimo granduca, che gli comandò il finirlo in tal modo, che dovesse rappresentare santa Galla Placida Augusta Imperatrice, di cui quell'altezza è molto devota. In questo tempo fece Carlo con estrema diligenza per la serenissima granduchessa Vittoria, per la sua real villa dell'Imperiale, in piccolo ovatino per larghezza, un san Giovannino addormentato, e vi è san Zaccaria e santa Lisabetta[75]. Non aveva ancor finita questa opera, nè tampoco l'immagine di Santa Galla, quando al povero Carlo s'incominciarono tante sciagure, che più non può dirsi: e questo a cagione di un pertinacissimo umore malinconico, che, attesa la sua natura pusillanime, reflessiva e timorosa, se lo era in tutto e per tutto guadagnato in modo, ch'e' non era più possibile l'aver da lui, non che un discorso, una sola parola; ma tutto se ne andava in sospiri: effetto, per quanto si vedeva, di una mortale angustia nel cuore. Si affaticavano i suoi più teneri amici di ritirarlo da quei pensieri, che persuadevano a credere di aver ormai perduta ogni abilità, né esser più buono da nulla: e questo gli era di tanto maggiore affanno, quanto che egli si vedeva già carico di sette figliuole fanciulle: né poca gravezza apportava alla sua tormentata fantasia il vedere la sua moglie per la fatica, a cui l'obbligava la cura di sua persona di dì e di notte in quel frangente, ridotta a pessimo stato di sanità, fino a partorirgli un figliuolo maschio fuori di tempo. Colui, che queste cose scrive, e che essendo stato suo amico fino dalla fanciullezza, forse più di ogni altro si persuadeva di possedere sua volontà, per trarlo alquanto da quella fissazione, lo cavava talvolta quasi a viva forza di casa, e lo conduceva fuori della città: e lo stesso presero a fare altri a vicenda; ma assai più operò Domenico Baldinotti, nostro gentiluomo, al quale egli pure aveva insegnato a disegnare[76]. Questi, essendosela intesa col padre Ilarione suo confessore, si portò un giorno insieme con esso alla sua casa: il Baldinotti diede di mano a una tavolozza, vi accomodò sopra i colori, messe all'ordine bacchetta e pennelli, e poi fece dar fuoco al pezzo grosso, e questo fu, che il religioso si messe in posto, gli comandò per obbedienza il mettersi a finire un velo ad una delle due Immagini di Maria Vergine gloriosissima, che egli aveva già condotte, una per la serenissima granduchessa Vittoria, e l'altra per Filippo Franceschi, ricco cavaliere fiorentino[77]. Obbedì il pittore: ed il lavoro riuscì sì bene, che in un subito si dileguò in lui la forte apprensione di aver perduta ogni abilità nell'arte, e svanirono quegli oscuri fantasmi: e così dopo un anno di vita, menata in una mestizia, stetti per dire, d'inferno, grave agli astanti, ed a se stesso odioso, si ridusse appoco alla primiera salute, correndo l'anno 1675, cinquantesimonono della sua età. Ripreso il primo spirito, diede fine al quadro della santa Galla, e ad una tavola, ove egli aveva tolto a rappresentare l'Angelo Custode per la cattedrale di Prato, condottavi poi agli 10 di ottobre di quell'anno[78]. Con tale occasione fu dal canonico Bocchineri, di età allora di ottantadue anni, pregato di accettare il carico di dipignere per un Altare di sua famiglia, nella chiesa di san Francesco, una tavola, ove voleva che fosse effigiata Maria Vergine col bambino Gesù, e la Beata Solomea in atto di comparire a San Lodovico vescovo di Tolosa, dell'ordine de' minori[79]. In questo medesimo tempo l'imperatrice Claudia Felice ordinò a Carlino di dipignere una gran tela pel suo imperiale palazzo, la quale opera avrebbe per certo tolto al pittore il poter far la tavola pel canonico Bocchineri; ma essendo poi seguito l'anno 1676, negli otto d'aprile, il lacrimevole caso della morte di quella maestà, del sopraddetto quadro non se ne fece più altro; ed egli poté applicarsi alla tavola del san Lodovico, la quale, condotta quasi all'ultimo termine, rimase nella sua stanza quando egli finì di vivere, essendo già di più anni avanti morto il canonico. Per la stessa cattedrale di Prato condusse una bellissima tavola del Martirio di san Lorenzo sopra alla graticola, sopra una bozza del già defunto pittore Mario Balassi, quella riducendo alla sua maniera, siccome fece altre volte in varie occasioni; perché in questa cosa del

[74] Il dipinto non risulta ad oggi identificato. Per le varie redazioni di questo tema: BALDASSARI 2015, p. 340; un *San Filippo Neri* era anche tra i beni di Vittoria della Rovere a Poggio Imperiale (SPINELLI 2012a, pp. 189 e 197 nota 129; e il suo saggio qui in catalogo). Antonio Maria Viviani (1630 circa - 1683), musicista, compositore e religioso, cugino del più noto Giovanni Bonaventura Viviani. Attestato sin dagli anni Quaranta del Seicento a Innsbruck, presso la corte di Ferdinando Carlo, di cui fu primo organista e segretario e che lo insignì del titolo nobiliare nel 1654. Nel 1673 entrò al seguito dell'arciduchessa Anna divenendo maestro di musica di Claudia Felicita. Alla morte di quest'ultima, rimase al servizio del marito, imperatore Leopoldo, come cantore e poeta (BENNETT 2013, pp. 40-41).

[75] Cat. n. 60.

[76] Potrebbe trattarsi di Domenico Baldinotti ricordato come erede del teologo e letterato Benedetto Nuti, morto nel febbraio 1693 (BNCF, Poligrafo Gargani 167).

[77] Filippo di Francesco di Giuliano Franceschi (1622-1704), barone e gentiluomo di camera di Cosimo III, Buonomino delle Stinche e ambasciatore del papa Alessandro VII Chigi nel 1659 (MATTEOLI 1976, pp. 103 e 237 nota 156).

[78] Cat. n. 90.

[79] È la grande pala oggi conservata in Galleria Palatina, qui cat. n. 92.

far composizioni d'istorie, egli si conobbe sempre, siccome fu, molto inferiore a se stesso[80]. Nell'istesso anno 1676 colorì pel serenissimo granduca una molto devota immagine di S. Francesco d'Assisi: e volle sua altezza, che a tale effetto gli fosse fatta vedere la propria veste del santo, che si conserva in Ognissanti, chiesa de' frati dell'Osservanza. A questa diede luogo il granduca in propria camera[81]. Dipinse poi per Venezia due mezze figure quanto il naturale, cioè a dire un Cristo, ed una femmina, figurata per la Sincerità[82]. Del Cristo son fuori più originali: siccome di una mezza figura del medesimo, in atto di benedire il pane[83]: e di un bellissimo Ecce Homo, testa con parte del busto solamente, con fune al collo ed una canna; ma fra questi bellissimo è quello, che possiede Francesco Seminati, nostro cittadino, e di quest'arte amicissimo[84]. Meriterebbero al certo le opere di Carlo Dolci, che si facesse di tutte memoria in particolare, come quelle, che per una loro propria dote, a distinzione di quelle di ogni altro maestro, piaceranno sempre in estremo ai dotti ed agli idioti: non già perché elle sieno state, generalmente parlando, più perfette di quelle di tanti e tanti primi lumi dell'arte, che ha partorito l'Italia nel passato e nel presente secolo; ma per la singolarità, che hanno in sé, di esser tanto diligenti e finite senza mancare, come dicemmo altrove, di altre bellissime doti e qualitadi: tantoché era solito a dirmi Matteo Rosselli, che, in materia di pittura, men bello sarebbe stato per l'avvenire il mondo se non avesse avuto un solo Carlino in ogni secolo: e vaglia la verità, che ha mostrato l'esperienza, che le opere sue sono state comprate a più alti prezzi di quanti mai fecero i pittori di sublimissima riga. Meriterebbero ancora le sue opere che se ne facesse particolar menzione, come quelle, che pel gran lavorare che vi faceva sopra, saranno, per così dire, eternamente durevoli. Vi ha però in tal particolare qualche eccezione, perché quelle tele, nell'imprimitura delle quali fu adoperato il velenoso colore della terra d'ombra, e quelle eziandio che egli non mesticò da se stesso, come fu solito fare quasi sempre, hanno, col tempo, scoperto qualche difetto; ma perché troppa lunga cosa sarebbe il nominarle tutte, lasceremo di farlo. Né paia strana cosa il sentire, che egli abbia condotto tant'opere, avendo fatto adagio, o, per meglio dire, avendo messo tempo sì lungo nel condurle: che talvolta in un solo piede consumò delle settimane perché tale fu la fermezza che egli ebbe al lavoro, per l'amore all'arte, e per la stima, che, come uomo timorato di Dio, egli fece sempre del tempo, e pel bisogno di condurre sua famiglia, che possiamo dire, che la sua vita, toltine gli spirituali esercizj, e quanto gli faceva bisogno per la corporale conservazione, fosse un continuo disegnare e dipignere. Ma tempo è ormai di accostarsi al fine di questa narrazione, con dar notizia della sua ultima infermità e morte. E dunque da sapersi, come l'anno 1682, comparve in questa città di Firenze Luca Giordano, pittore celebre chiamatovi da Napoli, sua patria, da' marchesi Corsini, per dipignere a fresco la tribuna della loro cappella, ove riposa il corpo di santo Andrea Corsini nel Carmine[85]. Questi non fu prima qua comparso, che si portò a' luoghi più cospicui, pubblici e privati, per vedere le belle opere degli antichi e moderni maestri, di pittura, scultura e architettura. Vide il palazzo serenissimo, con quanto vi ha di maraviglioso, e particolarmente la stanza de' ritratti de' pittori, fatti di proprie mani loro, che poi furon trasportati nella real galleria: e ravvisando fra questi quello di Carlino, e con attenzione più che ordinaria osservandone ogni sua parte, lo lodò molto. Carlo all'incontro, pieno di alto concetto del valore di Giordano, di cui avea sentito parlare con gran lode, se ne andò apposta alla casa di Andrea del Rosso, nella quale era alloggiato il pittore con trattamenti eguali al merito di sue virtù: ed al primo incontro, in segno di riverenza e di stima, gli baciò la mano, vi si trattenne alquanto con esso lui in discorsi dell'arte, e si partì. Volle poi Giordano visitare le stanze de' più rinomati pittori, e fra queste, per debito di gratitudine, quella del nostro Carlo. Lo accolse egli con segni di sincerissimo amore, e gli fece vedere ogni sua opera. Osservò Giordano con gran gusto quel suo maraviglioso modo di finire senza seccheria o apparente stento, lo lodò molto, ed anche il regalò di alcuni colori di lacche, forse da Carlo non mai provate né vedute: poi con quella sua maniera disinvolta e sollazzevole, in suo grazioso modo di parlare napolitano, così cominciò a dire: Tutto mi piace, o Carlo; ma se tu seguiti a far

[80] Cat. n. 89.

[81] L'opera non è identificata. Riccardo Spinelli (2012a, p. 189, 198 nota 146 e in questo catalogo) richiama un *San Francesco con teschio* nell'inventario di Poggio Imperiale del 1784.

[82] I dipinti non sono stati identificati. Il testo baldinucciano riferisce già in precedenza di una *Sincerità* mandata a Venezia e resta da chiedersi se questa rapida notazione non rifletta gli esiti del montaggio posteriore della biografia.

[83] Per la rassegna di dipinti di Dolci di questo soggetto si veda da ultimo: BALDASSARI 2015, pp. 306-308, nn. 177-179.

[84] Il tema dell'*Ecce Homo* con corda al collo è approfondito ai cat. nn. 63-64 e nel saggio di Sandro Bellesi. Il Seminati potrebbe essere identificato con il mercante di origine bergamasca, trapiantato a Firenze e rammentato nella biografia di Giovan Battista Vanni come uomo di grandi virtù e appassionato di cose d'arte (BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, IV [1974], pp. 539-541). Francesco Saverio Baldinucci (in *Zibaldone Baldinucciano* 1979-1981, II [1681], p. 286) aggiunge che il Seminati aveva fatto dipingere a Bartolomeo Bimbi molte copie dal Dolci "per mandarle di là dai monti a caro prezzo per il gran credito che meritamente avevano in quelle parti").

[85] Luca Giordano (1634-1705) giunge a Firenze sui primi del 1682 convocato da Neri e Bartolomeo Corsini per affrescare la cupola della cappella di famiglia nella chiesa del Carmine con la *Glorificazione di sant'Andrea Corsini*, poi fortemente danneggiata dall'incendio del 1777. Tra il 1682 ed il 1685 realizzava in diverse riprese la decorazione della biblioteca e della galleria di Palazzo Medici Riccardi (FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, pp. 77-89).

così, dico, se tu impieghi tanto tempo a condurre tue opere, tanto è lontano, che io pensi, che tu sia per mettere insieme i cento cinquanta mila scudi, che ha procacciati a me il mio pennello, che io credo al certo, che tu ti morrai di fame. Queste parole, dette per ischerzo, furon tante vere ferite al cuore del misero Carlo: e fin d'allora assalito da gran turba di mesti pensieri, incominciò a dar segni di quello, che dipoi gli successe. Aveva già dato fine al bellissimo quadro di mezzane figure della Visitazione de' Magi, che fu l'ultima opera sua: ed avealo mandato a Palazzo alle stanze della serenissima granduchessa Vittoria, alla quale era estremamente piaciuto, quando egli fu dalla stessa serenissima mandato a chiamare: e al suo arrivo fece sua altezza portare il bel quadro: e dopo averlo alla presenza del pittore assai lodato, lo fece riporre a suo luogo[86]. Poi fu per ordine della stessa serenissima portata un'opera, che pure allora aveva fatta Giordano, e disse la serenissima[87]: Che vi pare, o Carlo, di questo quadro? credete voi mai, che fosse stato fatto, siccome fu veramente, in tempo di brevissimi giorni? Carlino allora, la cui fantasia già era piena di torbidi pensieri, cominciò a fare strane cambiazioni: e con una falsa cognizione di se stesso, propria degli estremamente malinconici, si fissò in un concetto, che non fosse al mondo uomo professore più dappoco di lui: e come quelli altresì, che si trovava in quel tempo altrettanto aggravato dall'età e dal peso della numerosa famiglia, quanto leggiero di assegnamenti, non bene discernendo il modo tenuto dalla serenissima, che fu di lodare, nell'uno e nell'altro artefice, ciocché in ciascheduno di loro era il più forte, cioè a dire: in Carlo l'impareggiabile diligenza: ed in Giordano la maravigliosa speditezza del pennello; fermo nelle sue combinazioni, di subito allibbì, e, tornatosene a casa, contr'al suo solito, confusissimo, fu di non poca ammirazione e dolore a' suoi. Da quell'ora cambiò egli i pensieri dell'arte in strani ondeggiamenti di oscuri fantasmi, i quali or qua or là richiamando, o per meglio dire senz'alcuna fermezza ributtando e strascinando sue interne potenze, lo fecero traboccare in profondo di fissazione tanto maggiore di quella, che egli aveva agli anni addietro provata, quanto che per la sopravvegnente età si erano ormai le corporali facultadi fatte men vigorose. Questo però è da notare, che avendo questo buon virtuoso per lungo corso di vita radicati e stabiliti nel suo interno abiti sì buoni di pazienza e di umiltà, quella eccedente tristezza, che, secondo il detto de' filosofi, lungamente sofferta, suol esser madre dell'impazienza e dell'ira, in lui fece effetto anzi di maggior tristezza e fissazione nel conoscimento della sua miseria; tantoché, essendo proprio di quello spirito il disseccar l'ossa, non che la carne e la pelle, il povero Carlo in brevi giorni si ridusse smunto e macilente fino all'ultimo segno: e non solamente non profferiva mai paiola, ma né tampoco se gli potea fare aprir bocca per porgerli il necessario alimento. A questo però diede rimedio la sollecita provvidenza del granduca, con fargli assistere del continuo per più mesi da uno degli astanti del maggior spedale, che, parte con quella destrezza che è propria loro in maneggiare sì fatte persone, e parte col valersi del precetto del Padron Serenissimo (il cui nome anche in quello stato fu sempre a Carlo nella dovuta reverenza) giunse a ridurlo all'uso del cibarsi; ma quanto maggiore stretta provasse il suo cuore, per l'inaspettata morte, occorsale in tal tempo della sua cara consorte, che egli aveva più che gli occhj proprj amata, il dica chi può e chi il sa. Non mancarono in sì gran frangente gli amici delle solite industrie, per consolarlo e ravvivarlo, sempre però senza profitto. Ma perché si conosceva da più segni, che il fondo di sì gran tristezza era il persuadersi al suo solito di non essere nell'arte sua più buono a nulla, volle il suo Confessoro por mano di nuovo agli altre volle usati rimedj: e così a forza di scongiuri, a titolo di ubbidienza, gli messe in mano e colori e tavolozza: e volle, che conducesse la veste di frate minore della figura del san Lodovico nella tavola del Bocchineri[88]. Carlo al suo solito obbedì, e l'opera riuscì sì bene, come se egli non avesse avuto mai male alcuno. Ma tanto erasi ormai cresciuta in lui l'apprensione, che nulla poté servire il prudente provvedimento: ed egli facendosi un dì più, che l'altro, debole ed estenuato, si fermò nel letto, finché perduta già ogni naturale virtù, giunse all'ultimo de' suoi giorni: e dopo aver ricevuti tutti i sacramenti di S. Chiesa, dopo una vita cristianamente menata, e dopo aver, come piamente crediamo, colla gran piena di travagli, per tanti anni pazientemente sofferti, ben purgata l'anima sua, la rese al Creatore la sera del venerdì 17 di gennaio 1686, e fu il suo cadavero nella Chiesa della santissima Nunziata, nella sepoltura di sua famiglia, onorevolmente sepolto.

Di sua figliolanza rimase solamente Andrea, sacerdote di ottimi costumi, e sette figliuole, fra maritate, monache e fanciulle. Restarono alla sua morte molti quadri di sua mano interamente finiti, ed altri non del tutto terminati e fra questi una gran tavola dell'Adorazione de' Magi che fu già una bozza di mano del buon pittore Ottavio Vannini, che, venuta nelle mani di Carlo, e piaciutali molto l'invenzione, si pose a finirla del tutto, studiando ogni cosa dal naturale, e riducendola alla propria maniera[89]. Di questa restò finita la bellissima figura della Vergine, il Bambino Gesù, il Paradiso, tutte le teste, e quasi tutti gli abiti de' re. Restò anche un'altra tavola, ove egli intese di rappresentare tutto 'l parentado di Cristo signor nostro. Si vede nel bel mezzo sedente lo stesso Signore, e da i lati Maria Vergine, san Giuseppe suo sposo, san Giovanni Evangelista, S. Jacopo minore, le due Marie, San Giovambattista ed altre figure delle quali non appariscono se non i volti. Restò ancora una piccola tavola di una Pietà: un tondo in tela, ove è figurata la Carità, rappresentala in bella donna, ritratto al naturale, con tre fanciulle[90]: un quadro, ove è il miracolo di san Niccolò del risuscitare gli uomini stati uccisi dall'empio ospite loro: ed altre moltissime tele in quadro e in ottangolo, grandi e piccole.

Fra le opere interamente finite si contano: una bella Vergine col Bambino, simile a quella fatta pel marchese Gerini: la Vergine tiene in mano un giglio, ed avvi una canestrella piena di vaghissimi fiori: un santo Antonio da Padova col bambino Gesù in forma ovata: un'altra copia della santissima Nunziata, mezza figura in tutto e per tutto simile di proporzione a quella, che bella intera dicemmo esser stata mandata in Pollonia: in altro quadro è anche l'angelo, ma non interamente finito[91]: un san Marco Evangelista, più che mezza figura quanto il naturale, opera allo stesso pittore tanto gradita, che agli eredi fu da lui con ordinaria premura raccomandata[92]. Altre molte sue pitture restarono in sua casa, che lunga cosa sarebbe il far di tutte particolare menzione. Furono suoi discepoli, in primo luogo Onorio Marinari, suo stretto parente, pittore diligentissimo e di tanto buon gusto, che, avendo fatte opere bellissime, e facendone tuttavia, darà a suo tempo gran materia a noi, o ad altri, di parlare di lui. Agnesa sua figliuola, maritata a Stefano di Carlo Baci setajuolo, la quale imitando la maniera del padre, e conducendo del continuo opere belle, si è guadagnata fin qui non poco nome. Alessandro Lomi e Bartolomeo Mancini sono stati ancora essi discepoli di Carlo: e tanto l'uno, che l'altro, colla diligenza, con cui cercano di assecondare il gusto del maestro, danno, non poca speranza di ottima riuscita[93]. Fu Carlo Dolci, come altrove dicemmo, singolarissimo nel suo proprio modo di dipignere, come ben mostrano le opere sue sparse per tutta Europa, per li gabinetti e gallerie de' primi monarchi del mondo, oltre a tante e tante, che ne posseggono private persone. Suo principale lavoro per ordinario furono mezze o poco più che mezze figure quanto il naturale, o storiette di figure minori del nostro braccio. Non fu primo pregio delle opere sue l'invenzione: e come quegli, che ben conobbe in questa parte il suo debole, non recusò di valersi talvolta dell'idee di altri insigni maestri, come altrove abbiamo accennato, per questa stessa cagione. E perché a' pittori, che noi diciamo naturalisti, cioè che tutto veggono dal naturale, sono di non poca spesa le opere loro, dovendo sempre tenere uomini a gran costo, fu solito Carlino, dopo aver fatta una pittura, rifarne altre della stessa invenzione appunto: le quali però fece sempre con tanta diligenza, imitazione e buon gusto, che si debbono tutte tenere in conto di originali, e non copie. Hanno alcuni usato di biasimare il Dolci nel disegno, quasi che a lui possa bene adattarsi quello di Orazio:

> Aemilium circa ludum faber imus, et ungues
> Exprimet, et molles imitabitur aere capillos
> Infelix operis summa, quia ponet e totum
> Nesciet[94]

Questo però non debbo io passare così di leggieri, sì perché difficilissima cosa è, che chi giunge ad una perfezione nell'imitazione del vero, quanto egli giunse, non l'accompagni ancora colla qualità del buon disegno, sì anche perché parla di ciò il fatto medesimo, mentre si veggono di sua mano figure intere, teste, mani e piedi, disegnate a maraviglia, coll'aggiunta di tanta grazia, e nel tutto e nelle parti, che poco più vi si può desiderare: e se talvolta alcuna cosa si è veduta di sua mano non così bene disegnata, si faccia reflessione a ciò che hanno fatto molti maestri di primo grido: e si vedrà, che chi molto sa, in qualche cosa erra talora.

Resterebbe per ultimo da aggiugnere alcuna cosa intorno a ciò, che rendé questo artefice, più che in ogni altra facoltà, plausibile, dico delle sue cristiane virtù ma per non essere questo il mio assunto, me la passerò brevemente, riferendomi al già accennato. Dirò solo, che fin da' primi suoi anni egli visse con tanta purità, con sì gran sentimento di Dio, che ogni fanciullo, che trattava con esso, sentiva accendersi di devozione, e talvolta a desiderio di stato religioso. Poi nell'avanzarsi in età, quanto vedeva, quanto operava, tutto riduceva a spirito, ordinandolo a Dio; talmenteché, non solo ogni sua pittura, ma moltissimi de' suoi disegni sopra carte si trovano accompagnati colla cifra del santo nome di Gesù, e con spirituali sentimenti o sentenze della sacra scrittura, a seconda degli affetti, che tempo per tempo, nel far le opere, movevano il suo cuore, o indirizzavano sua intenzione. Dirò per ultimo, e crederò di aver detto tutto, che chi per grandi anni maneggiò sua coscienza era solito a dire, che chi voleva vedere la coscienza di Carlino, quanto delicata, quanto accurata, quanto diligente fosse, guardasse le opere de' suoi pennelli. E tanto basti di questo artefice.

---

86 Il dipinto rimane ad oggi non identificato (cfr. qui cat. n. 79).

87 Per Vittoria della Rovere il Giordano eseguì l'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*, destinata alla chiesa della Pace oggi conservata nella cappella dei Pittori alla Santissima Annunziata, e una *Fuga in Egitto* documentata nell'inventario del 1692 (FERRARI, SCAVIZZI 1992, pp. 304-305).

88 Cat. n. 92.

89 I dipinti ricordati in questo paragrafo non sono ad oggi non identificati.

90 Si veda in questo catalogo il saggio di Sandro Bellesi.

91 Potrebbe trattarsi del dittico con l'*Angelo Annunziante* e l'*Annunziata* sui quali in questo catalogo si veda Riccardo Spinelli.

92 Opera non rintracciata. Baldassari (1995, p. 67) menziona *San Marco* in formato ottagonale già a Greenville, Bob Jones University e poi sul mercato antiquario, da considerarsi opera di bottega.

93 Sulla scuola del Dolci si veda in catalogo il contributo di Silvia Benassai.

94 Sono i versi 32-35 dell'*Epistula ad Pisones*, di Orazio (tradizionalmente nota come *Ars Poetica*): "L'artigiano di poco conto, nei pressi della palestra di Emilio / sa con il bronzo rendere le unghie e imitare il fluire dei capelli / ma nell'insieme l'opera è mediocre perché non sa rappresentare il tutto".

Bibliografia

70 pitture e sculture 1965
70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, ottobre 1965), a cura di M. Gregori, Firenze 1965

A Selection 2004
A Selection of Old Master Paintings & Drawings, Sculpture, Works of Art & Furniture, catalogo della mostra (New York, Trinity Fine Arts, 2004), Firenze 2004

ACANFORA 2005
E. Acanfora, *La villa del Poggio Imperiale*, in *Fasto di corte* 2005, pp. 143-156

ACCONCI 2013
A. Acconci, *Scipione Pulzone e la nuova icona. Linee di ricerca*, in *Scipione Pulzone* 2013, pp. 93-97

ACTON 1987
H. Acton, *The Last Medici*, London 1958, trad. it. *Gli ultimi Medici*, traduzione di A. Castelnuovo Tedesco, Torino 1987

ALBERTINI 1612
F. Albertini, *Trattato dell'angelo custode*, Roma 1612

Alcuni dipinti 1868
Alcuni dipinti disegni, oggetti antichi ed Autografi posseduti dal Conte Luigi Cibrario Senatore del Regno d'Italia, Torino 1868

Alessandro Pieroni 2012
Alessandro Pieroni dall'Impruneta e i pittori della Loggia degli Uffizi, catalogo della mostra (Impruneta, Basilica e Chiostri di Santa Maria, 2 settembre - 4 novembre 2012), a cura di A. Bernacchioni, Firenze 2012

Allgemeines Lexicon 1907-1950
Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler, a cura di U. Thieme e F. Becker, 37 voll., Leipzig 1907-1950

An Exhibition 2004
An Exhibition of Old Master Paintings & Drawings, catalogo della mostra (Londra, Trinity Fine Arts, 2004), Firenze 2004

An Italian Journey 2010
An Italian Journey. Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 12 maggio - 15 agosto 2010), a cura di L. Wolk Simon e C. C. Bambach, New York-New Haven 2010

ANDREWS 1968
K. Andrews, *Catalogue of Italian Drawings*, 2 voll., Cambridge 1968

Antiquitäten 1942
Antiquitäten, Alte moebel plastik, Gemaelde alter und neuer meister tapisserien, catalogo d'asta (Monaco, Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller, 2-3 luglio 1942), München 1942

Argenti fiorentini 1992
Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi, a cura di D. Liscia Bemporad, 3 voll., Firenze 1992

Armi e Armati 1988
Armi e Armati. Arte e cultura delle armi nella Toscana e nell'Italia del tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi, catalogo della mostra (Cracovia, Muzeum Sukiennice, 19 novembre 1988 - 29 gennaio 1989; Firenze, Museo Bardini, 18 marzo - 30 giugno 1989), Firenze 1988

Art of the Royal Court 2008
Art of the Royal Court, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 luglio - 21 settembre 2008), a cura di W. Koeppe e A. Giusti, New York 2008

Arte e Manifattura 2006
Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815), catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, 16 maggio - 5 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006

Arte e scienza 1969
Arte e scienza in Toscana nelle donazioni di collezionisti, antiquari e studiosi, catalogo della mostra (Firenze, in occasione della VI Biennale Internazionale dell'Antiquariato,1969), Caldrara di Reno (BO) 1969

ARTEMIEVA 2009
I. Artemieva, *Alla nascita della pinacoteca dell'Ermitage: l'acquisto della collezione del console Udney*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento* 2009, pp. 121-139

Arti fiorentine 2002
Arti fiorentine. La grande storia dell'artigianato, V: *Il Seicento e il Settecento*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2002

Artists' Self-Portraits 2007
Artists' Self-Portraits from the Uffizi, catalogo della mostra (Londra, Dulwich Picture Gallery, 22 maggio - 15 luglio 2007), Milano 2007

Augusta fragmenta 2008
Augusta fragmenta: vitalità dei materiali dell'antico da Arnolfo di Cambio a Botticelli a Giambologna, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico, giugno-settembre 2008), a cura di M. Scalini, Milano 2008

Ausstellung von Zeichnungen 1920
Ausstellung von Zeichnungen Alter Meister aus den Sammlungen der Kunsthale zu Hamburg, catalogo della mostra (Amburgo, Hamburger Kunsthalle, 1920), Hamburg 1920

Autoritratti degli Uffizi 1990
Autoritratti degli Uffizi da Andrea del Sarto a Chagall, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 1 marzo - 15 aprile 1990; Firenze, Galleria degli Uffizi, 12 settembre - 28 ottobre 1990), Firenze 1990

Baccio Bandinelli 2014
Baccio Bandinelli. Scultore e maestro, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile - 13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014

BALDANZI 1846
F. Badanzi, *Della Chiesa Cattedrale di Prato. Descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Prato 1846

BALDASSARI 1989
F. Baldassari, *s. v. Dolci, Carlo*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, II, pp. 726-727

BALDASSARI 1995
F. Baldassari, *Carlo Dolci*, con presentazione di P. Bigongiari, Torino 1995

BALDASSARI 2002
F. Baldassari, *Un inedito 'San Girolamo' e altre aggiunte al catalogo di Carlo Dolci*, Pienza (SI) 2002

BALDASSARI 2004a
F. Baldassari, *La collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra 'favola' e dramma*, Milano 2004

BALDASSARI 2004b
F. Baldassari, *Bottega di Carlo Dolci. 49. L'angelo custode,* in *Palazzo degli Alberti* 2004, pp. 122-123

BALDASSARI 2005
F. BALDASSARI, *Un 'San Giovanni Evangelista' di Carlo Dolci*, Firenze 2005

BALDASSARI 2006
F. Baldassari, *Una raccolta di importanti dipinti fiorentini e miniature*, Firenze 2006

BALDASSARI 2007
F. Baldassari, *Dipinti fiorentini del Seicento e del Settecento. Florentine Paintings of the 17th and 18th Centuries*, Gallo Antiquariato (PD) 2007

BALDASSARI 2008
F. Baldassari, *Simone Pignoni (Firenze, 1611-1698)*, Torino 2008

BALDASSARI 2009
F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Torino 2009

BALDASSARI 2011
F. Baldassari, *Transpositions figuratives de la* Jérusalem délivrée *et du* Roland furieux, in *Florence au grand siècle* 2011, pp. 43-55

BALDASSARI 2015
F. Baldassari, *Carlo Dolci. Complete Catalogue of the Paintings,* Firenze 2015

BALDASSARI 2016
F. Baldassari, *Carlo Dolci. Complete Catalogue of the Drawings,* Firenze 2016 (in preparazione)

BALDINI, GIUSTI, PAMPALONI MARTELLI 1979
U. Baldini, A. M. Giusti, A. Pampaloni Martelli, *La Cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, Milano 1979

BALDINUCCI 1674-1675, ed. 1975
F. Baldinucci, *Lista de' Nomi de' pittori di mano de' quali si hanno disegni, e il primo numero denota quello de' disegni e l'altro denota quello nel quale o fiorirono o morirono i medesimi pittori, e tutto fino al presente giorno 8 settembre 1673…*, Firenze 1674, con annotazioni manoscritte autografe del 1675, ed. a cura di P. Barocchi nell'appendice a BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, VI (1975), pp. 181-203

BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1845-1847
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua…*, 6 voll., Firenze 1681-1728; ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze 1845-1847

BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua…*, 6 voll., Firenze 1681-1728; ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze 1845-1847, rist. anastatica a cura di P. Barocchi, 5 voll. e 2 voll. di appendici, Firenze 1974-1975

BALDINUCCI 1692
F. Baldinucci, *Lezione di Filippo Baldinucci nell'Accademia della Crusca, il Lustrato. Detta da lui in essa Accademia in due recite, ne' giorni 29 di Dicembre, e 5 di Genaio 1691*, Roma e Firenze 1692

BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975
F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (1725-1730 circa, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, manoscritto 565), ed. a cura di A. Matteoli, Roma 1975

BALDINUCCI 1728
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V dal 1610 al 1670,* Firenze 1728

BALDINUCCI 1980
F. Baldinucci, *Diario Spirituale*, in *Zibaldone baldinucciano* 1979-1981, I (1980), pp. 1-254

BALDINUCCI F. S. 1981
F. S. Baldinucci, *Notizie di Artisti*, in *Zibaldone baldinucciano* 1979-1981, II (1981), pp. 3-512

BALDINUCCI 1995
F. Baldinucci, *Diario spirituale*, a cura di G. Parigino con introduzione di E. Stumpo, Firenze 1995

BALOCCHI 1828
G. Balocchi, *Illustrazione dell'I. e R. Chiesa parrocchiale di S. Felicita che può servire di guida all'osservatore*, Firenze 1828, pp. 100-106

BAMBACH 1995
C. C. Bambach, *Recent Acquisitions, A Selection: 1994-1995*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", autunno 1995, pp. 34-35

BANDERA 1978
S. Bandera, *Le relazioni artistiche tra Firenze e la Francia nel Settecento. Documenti e considerazioni ai margini di una mostra (II)*, in "Antichità viva", 17, 1978, 3, pp. 28-47

BARBIER DE MONTAULT 1870
X. Barbier de Montault, *Souper du Christ dans la maison du pharisien*, Roma 1870

BARBOLANI DI MONTAUTO 2006
N. Barbolani di Montauto, *"Vastum prius aequor arandum": i mezzanini della Muletta a Palazzo Pitti*, in *Fasto di corte* 2006, pp. 200-210

BARBOLANI DI MONTAUTO 2014
N. Barbolani di Montauto, *'Naturali' e copie. Note sul disegno a Firenze tra Cinque*

e Seicento, in *Puro semplice e naturale* 2014, pp. 81-95

BARCHAM 2007
W. Barcham, *Il caso Cornaro*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento* 2007, pp. 183-201

BARDAZZI, CASTELLANI 1982
S. Bardazzi, E. Castellani, *Il monastero di San Vincenzo in Prato*, Prato 1982

BARDAZZI, CASTELLANI 1988
S. Bardazzi, E. Castellani, *Arredi e Paramenti S. Vincenzo, S. Niccolò, S. Clemente in Prato*, Prato 1988

BAROCCHI 1975
Appendice a BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, VII (1975), pp. 7-138

BARONI 2011
Inventario generale delle Stampe, III: A. Baroni, *I 'libri di stampe' dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011

Baroque Paintings 1963
Baroque Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler Jr, catalogo della mostra, Brunswick (Maine) 1963

BARSANTI 1988
A. Barsanti, *s. v. Loni, Alessandro*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1988, II, p. 790

BARSANTI 1999
A. Barsanti, *Alla scoperta di Cecco Bravo*, in *Cecco Bravo* 1999, pp. 15-35

BARSANTI 2008
A. Barsanti, *Il ritorno dei quadri dell'Accademia*, in "Atti e Memorie della Accademia delle Arti del Disegno", 14, 2008, pp. 59-62

BARTOLI, MASER 1954
L. Bartoli, E. A. Maser, *Il museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze*, Prato 1954

BARTOLOZZI 1753
S. B. Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino*, Firenze 1753

BELLESI 1988
S. Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri (I)*, in "Paragone", 39, 1988, 459-463, pp. 97-123

BELLESI 1992a
S. Bellesi, *Nuove acquisizioni alla scultura fiorentina dalla fine del Cinquecento al Settecento*, in "Antichità viva", 31, 1992, 5-6, pp. 37-50

BELLESI 1992b
S. Bellesi, *Intorno ad alcuni equivoci tra Cesare e Vincenzo Dandini*, in "Paradigma", 10, 1992, pp. 103-113.

BELLESI 1993
S. Bellesi, *Note sulla collezione Guicciardini e su due gruppi bronzei del Soldani Benzi*, in "Antichità viva", 32, 1993, 5, pp. 26-32

BELLESI 1996a
S. Bellesi, *Cesare Dandini*, presentazione di A. Paolucci, Torino 1996

BELLESI 1996b
S. Bellesi, Recensione a *F. Baldassari, Carlo Dolci (Torino 1995)*, in "Antichità viva", 35, 1996, 2-3, pp. 72-74

BELLESI 1996c
S. Bellesi, *Ricognizioni sull'attività di Francesco Botti*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato", 63, 1996, pp. 63-138

BELLESI 1996d
S. Bellesi, *Gli inizi di Romolo Ferrucci e alcune considerazioni sulla bottega dei del Tadda*, in "Paragone", 47, 1996, 5-6-7, pp. 143-149

BELLESI 1997a
S. Bellesi, *Ferrucci Francesco detto del Tadda*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 235-238

BELLESI 1997b
S. Bellesi, *Ferrucci Matteo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 243-245

BELLESI 1997c
S. Bellesi, *Aspetti dell'attività grafica di Vincenzo Dandini*, in "Antichità viva", 36, 1997, 2-3, pp. 60-81

BELLESI 1998a
S. Bellesi, *La pittura della seconda metà del secolo*, in *Il Seicento a Prato* 1998, pp. 107-148

BELLESI 1998b
S. Bellesi, *La scultura nel Seicento*, in *Il Seicento a Prato* 1998, pp. 311-322

BELLESI 2000
S. Bellesi, *La scultura a Prato nell'Ottocento*, in *L'Ottocento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, Firenze 2000, pp. 303-320

BELLESI 2001
S. Bellesi, *Testimonianze dandiniane nel territorio aretino*, in *Il Seicento in Casentino. Dalla Controriforma al Tardo Barocco*, catalogo della mostra (Poppi), a cura di L. Fornasari, Firenze 2001, pp. 157-162

BELLESI 2003a
S. Bellesi, *Una statua con Bacco del primo Seicento fiorentino di Andrea di Michelangelo Ferrucci*, Firenze 2003

BELLESI 2003b
S. Bellesi, *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Ospedaletto (PI) 2003

BELLESI 2005
S. Bellesi, *Tendenze e orientamenti naturalistici nella pittura fiorentina della prima metà del Seicento*, in *Luce e Ombra* 2005, pp. XCI-CXXIII

BELLESI 2007
S. Bellesi, *Cesare Dandini. Addenda al catalogo dei dipinti*, Firenze 2007

BELLESI 2009
S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografia e opere*, 3 voll., Firenze 2009

BELLESI 2011
S. Bellesi, *Ferdinando Tacca e il 'Crocifisso' per il Palazzo Ducale di Massa*, in "Paragone", 62, 2011, pp. 24-37

BELLESI 2012
S. Bellesi, *Andrea Scacciati. Pittore di fiori, frutta e animali a Firenze in età tardobarocca*, Firenze 2012

BELLESI 2013
S. Bellesi, *Studi sulla pittura e sulla scultura del '600 '700 a Firenze*, Firenze 2013

BELLESI 2014a
S. Bellesi, *Michelangelo e le arti a Firenze dalla metà del Cinquecento al primo Seicento: alcuni episodi sulla Pittura e sul Disegno*, in *L'immortalità di un mito* 2014, pp. 59-68

BELLESI 2014b
S. Bellesi, *Michelangelo. Esempio sublime nella scultura a Firenze dal Manierismo all'età romantica*, in *L'immortalità di un mito* 2014, pp. 79-96

BELLESI 2015
S. Bellesi, *La pittura e la scultura*, in *Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazione*, a cura di L. Zangheri e B. W. Meijer, 2 voll., Firenze 2015 (in corso di stampa)

Bellezze di Firenze 1991
Bellezze di Firenze. Disegni fiorentini del Seicento e del Settecento dal Museo di Belle Arti di Lille, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 17 ottobre - 1 dicembre 1991), a cura di M. Chiarini con la collaborazione di B. Bréjon de Lavergnée, Milano 1991

BELTING 2001
H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, ed. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001

BENASSAI 1999
P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999

BENASSAI 2005
S. Benassai, *Un 'Ecce Homo' di Cesare Dandini*, in "Paragone", 56, 2005, pp. 87-90

BENASSAI 2007
S. Benassai, *Un dipinto dell'*Etruria Pittrice *ritrovato: la 'Santa Dorotea in carcere' di Onorio Marinari*, in "Paragone", 74, 2007, pp. 74-77

BENASSAI 2008
S. Benassai, *Dipinti fiorentini della collezione Cisbani donati alla Fondazione Longhi*, Firenze 2008

BENASSAI 2009
S. Benassai, *Matteo Rosselli*, in *Caravaggio, Lotto, Ribera. Quattro secoli di capolavori dalla Fonazione Longhi a Padova*, catalogo della mostra (Padova, 19 novembre 2009 - 28 marzo 2010), a cura di M. Gregori, M. C. Bandera, D. Banzato, Milano 2009 pp. 154-155

BENASSAI 2011
S. Benassai, *Onorio Marinari, pittore della Firenze degli ultimi Medici*, Firenze 2011

BENCIVENNI PELLI 1759-1807
G. Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, 12 voll., BNCF, ms. N.A., 1050, 1759-1807

BENNETT 2013
L. Bennett, *The Italian 'Cantata' in Vienna. Entarteinment in the Age of Absolutism*, Indiana 2013

BENUSSI 2009
P. Benussi, *Baglioni, collezione*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* 2009, p. 243

BERENSON 1903, ed. 1970
B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art* (London 1903), ed. Chicago 1970

BERNARDI 1672
P. Bernardi, *Applausi di Firenze per la canonizzazione di S. Filippo Benizi propagatore dell'Ordine de' Servi di Maria Vergine*, Firenze 1672

BERNARDI 1997
W. Bernardi, *Il naturalista del granduca, la carriera di uno scienziato e poeta aretino alla corte dei Medici*, in *Natura e immagine: il manoscritto di Francesco Redi sugli insetti delle galle*, Pisa 1997, pp. 12-28

BERNIS 1962
C. Bernis, *Indumentaria espanola en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962

BERTI 1999
F. Berti, *Il recupero della tradizione fiorentina nella pittura di Francesco Conti*, in "Paragone", 49, 1999, 579, pp. 30-42

BERTI 2010
F. Berti, *Francesco Conti*, Firenze 2010

BIGONGIARI 1974
P. Bigongiari, *Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Milano 1974

BIGONGIARI 1982
P. Bigongiari, *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Firenze 1982

BIGONGIARI 1995
P. Bigongiari, *Silenzio e azione in Carlo Dolci*, in BALDASSARI 1995, pp. 11-13

BLACK, GARLAND 1988
J. Black Anderson, M. Garland, *Storia della Moda*, Novara 1988

BLASIO 2013
S. Blasio, *Sassoferrato ritrattista*, in *Perugino e Raffaello* 2013, pp. 67-86

BLUNT 1938
A. Blunt, *The Triclinium in Religious Art*, London 1938

BLUNT, COOKE 1960
A. Blunt, H. L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries, in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960

BOCCHERINI 1993
T. Boccherini, *Il motivo isolato: lineamenti tecnici stilistici di una nuova tipologia tessile*, in *Sopra ogni sorte di drapperie…*, catalogo della mostra (Firenze, San Jacopo sopr'Arno, 1993), a cura di T. Boccherini e P. Marabelli, Firenze 1993, pp. 77-90

BOCCHI, CINELLI 1677
F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, Firenze 1677

BOCCHI, CINELLI 1677, ed. 1974
F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze* (Firenze 1677), ristampato a Bologna nel 1974

BOCCHI, CINELLI 1677, ed. 2004
F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, scritte già da M. Francesco Bocchi, ed ora da M. Giovanni Cinelli, ampliate ed accresciute, Firenze 1677, ed. Sala bolognese 2004

BOCCI 1994
P. Bocci, *Per una storia visiva della Galleria Fiorentina. Il catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 24, 1994, pp. 397-428

BOESCH GAJANO 1967
S. Boesch Gajano, *Berta beata*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 9, Roma 1967

Bonhams 2014
Bonhams, Londra, Knightsbridge, 7 luglio 2004, lotto 59a

Bonhams 2014
Bonhams, Londra, 9 luglio 2014, lotto 21[W]

BORA 1988
G. Bora, *I disegni della collezione Morelli*, Cinisello Balsamo (MI) 1988

BORCHMEYER 2003
D. Borchmeyer, *Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen*, Frankfurter am Main 2003; ed. ingl. *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton (New Jersey) 2003

BOREA 1975
E. Borea, *Dipinti alla Petraia per don Lorenzo de' Medici: Stefano della Bella, Vincenzo Manozzi, il Volterrano, i Dandini e altri*, in "Prospettiva", 2, luglio 1975, pp. 24-39

BOREA 2005
E. Borea, *Gian Domenico Cerrini, pittore solitario*, in *Gian Domenico Cerrini* 2005, pp. 51-79

BOREAN 2000
L. Borean, *La quadreria di Agostino e di Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000

BOREAN 2007
L. Borean, *Daniele Bragadin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento* 2007, pp. 246-247

BOREAN 2009
L. Borean, *Il caso Manfrin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento* 2009, pp. 193-216

BORRONI SALVADORI 1974a
F. Borroni Salvadori, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, 4, 1974, pp. 1503-1564

BORRONI SALVADORI 1974b
F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 18, 1974, 1, pp. 1-166

BORRONI SALVADORI 1983
F. Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 3, 1983, 4, pp. 1025-1056

BORRONI SALVADORI 1985
F. Borroni Salvadori, *Committenti scontenti, artisti litigiosi nella Firenze del Settecento*, in "Mitteilungen Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 29, 1985, pp. 129-158

BORRONI SALVADORI 1986
F. Borroni Salvadori, *Con gli incisori degli antichi Paesi Bassi*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 1 luglio - 29 novembre 1986), Firenze 1986

BOTTICELLI 1995
S. Botticelli, *La collezione di Agnolo Galli, un esempio di mercantesimo a Firenze nella prima metà del Seicento*, in "Gazzetta Antiquaria", 25-26, 1995, pp. 54-63

BRADBURY, PENNY 2002
O. Bradbury, N. Penny, *The Picture Collecting of Lord Northwick: Part II*, in "The Burlington Magazine", 144, 2002, 1195, pp. 606-617

BRASIOLI, CIUCCETTI 1989
F. Brasioli, L. Ciuccetti, *Santa Maria Nuova. Il tesoro dell'arte nell'antico ospedale fiorentino*, presentazione di F. Bini, coordinamento e introduzione di S. Ardinghi, Firenze 1989

BREJON DE LAVERGNÉE 1980
A. Brejon de Lavergnée, *Dijon, Musée Magnin. Catalogue des taleaux et dessins italiens (XV[e]-XIX[e] siècles)*, Paris 1980

BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988
A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII[e] siècle*, Paris 1988

Vita teatrale in Italia e Polonia 1984
Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento, atti del VI convegno di studi (Varsavia, 14-17 ottobre 1980), a cura di M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipinski, Warzawa 1984

BRIGSTOCKE 2004
H. Brigstocke, *The 5th Earl of Exeter as Grand Tourist and Collector*, in "Papers of the British School at Rome", 72, 2004, pp. 331-354

Bronzino 2010
Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010

BROOK 1985
A. Brook, *Rediscovered Works of Ferdinando Tacca for the Former High Altar of S. Stefano al Ponte Vecchio*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institute in Florenz", 29, 1985, pp. 111-128

BRUNELLI 2009
G. Brunelli, *Medici, Carlo de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009, pp. 31-33

BRUNETTI 1819
F. M. Brunetti, *Memorie Istoriche Dell'antica insigne Chiesa, e Monastero Di S. Felicita di Firenze*, A.S.P.S.F., ms. 728, Firenze 1819

Mostra del Cigoli 1959
Mostra del Cigoli e del suo ambiente, catalogo della mostra (San Miniato, Accademia degli Euteleti, 1959), a cura di M. Bucci, San Miniato 1959

BUCHANAN 1965
G. Buchanan, *Carlo Dolci 'Adoration of the Magi'*, in "Scottish Art Revue", 10, 1965, 3, pp. 14-16

BURCKHARDT 1855, ed. 1952
J. Burckhardt, *Der Cicerone*. *Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Basel 1855), ed. it. Firenze 1952

Burghley 1815
Burghley. A Guide to Burghley House, Northamptonshire, the Seat of the Marquis of Exeter, Stamford 1815

BURKE, CHERRY, GILBERT 1997
M. B. Burke, P. Cherry, M. L. Gilbert, *Spanish Inventories*, I: *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Malibu (California) 1997

BUSSE 1911
K. Busse, *Manierismus und barockstill*, Lipsia 1911

BUSSE 1913a
K. Busse, *Dolci, Carlo*, in *Allgemeines Lexicon* 1907-1950, IX (1913), pp. 385-388

BUSSE 1913b
K. Busse, *Dolci, Agnese*, in *Allgemeines Lexicon* 1907-1950, IX (1913), pp. 385-388

BUTLER 1917
S. Butler, *The Way of All Flesh*, New York 1917

BYAM SHAW 1983
J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 voll., Paris 1983

CACCIATORI, BARTOLI 1997
R. Cacciatori, M. Bartoli, *I tesori di San Casciano in Val di Pesa. Guida storico-artistica*, San Casciano in Val di Pesa 1997

CALDARIGI 2003
S. Caldarigi, *Giovan Battista Salvi "il Sassoferrato". Aspetti e problemi*, Sassoferrato (AN) s. d. (2003)

CALIGARIS 1975
C. Caligaris, *Il quadro e la cornice. Courbet Manet Degas Magritte Duchamp per una critica della rappresentazione*, Bari 1975

CANTAGALLI, PANNELLA 1964
R. Cantagalli, L. Pannella, *Bardi, Giovanni Maria dei Conti di Vernio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 300-303

CANTELLI 1983
G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole (FI) 1983

CANTELLI 2009
G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, 2 voll., Pontedera (PI) 2009

CANTÙ 1852
C. Cantù, *Storia Universale*, V: XV e XVI secolo, Torino 1852

CAPECCHI 2008
G. Capecchi, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze 2008

Capolavori che si incontrano 2014
Capolavori che si incontrano: Bellini, Caravaggio, Tiepolo e i maestri della pittura toscana e veneta nella collezione Banca Popolare di Vicenza, catalogo della mostra (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 5 ottobre 2014 - 6 gennaio 2015), a cura di F. Rigon, Milano 2014

CAPPARONI 1925-1928
P. Capparoni, *Profili bio - bibliografici di medici e naturalisti celebri italiani dal sec. XV al sec. XVIII*, 2 voll., Roma 1925-1928

Caravaggio a Roma 2011
Caravaggio a Roma. Una vita dal vero, catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio - 15 maggio 2011), a cura di M. Di Sivo e O. Verdi, Roma 2011

Caravaggio to Canaletto 2013
Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting, catalogo della mostra (Budapest, 25 ottobre 2013 - 16 febbraio 2014), Budapest 2013

CARDI 1628, ed. 1913
G. B. Cardi, *Vita di Lodovico Cigoli* (1628), ed. a cura di G. Battelli e K. Busse, Firenze 1913

CARMIGNANI 2001
M. Carmignani, *I 'panni' Rucellai*, in *Storie di casa Rucellai*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini, 22 settembre - 7 ottobre 2001), a cura di R. Maffeis, Firenze 2001, pp. 47-55

CARMIGNANI 2005
M. Carmignani, *Tessuti merletti e ricami in Italia dal Rinascimento al Liberty*, Milano 2005

CARMIGNANI 2010
M. Carmignani, *I tessili nell'opera di Carlo Crivelli*, in *Crivelli e l'arte tessile. I Tappeti e i tessuti di Carlo Crivelli*, Milano 2010, pp. 125-145

CARMIGNANI 2014
M. Carmignani, *Merletti nell'abbigliamento della prima metà del Seicento*, in *Tesori del passato. Arte e storia in dieci anni di acquisizione*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, Trento 2014, pp. 173-176

CARPANI 1824
G. Carpani, *Le Majerane, ovvero Lettere sul bello ideale*, Padova 1824

CASCIU 1990
S. Casciu, *Vicende settecentesche della Villa della Quiete, L'Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve*, in "Arte Cristiana", 739, 1990, pp. 249-266

CASOTTI 1932
G. M. Casotti, *Lunario istorico pratese*, in "Archivio storico pratese", 10, 1932, pp. 107-122

CASOTTI 1933
G. M. Casotti, *Lunario istorico pratese*, in "Archivio storico pratese", 11, 1933, pp. 26-30

CATALDI GALLO 1995
M. Cataldi Gallo, *Abbigliamento e potere. La corte come centro di diffusione della moda*, in *Storia della moda* 1995, pp. 56-92

Catalogo Belle Arti di Siena 1864
Catalogo della Galleria del R. Istituto di Belle Arti di Siena, Siena 1864

Catalogo degli oggetti esposti 1877
Catalogo degli oggetti esposti nella mostra del Palazzo Provinciale nel settembre 1877, Lucca 1877

Catalogo dei ritratti 1911
Catalogo dei ritratti eseguiti in disegno ed in incisione da artisti italiani fioriti dal sec. XV alla prima meta del secolo XIX, esposti nella R. Galleria degli Uffizi, Firenze 1911

Catalogo della Galleria Feroni 1895
Catalogo della Galleria Feroni, Firenze 1895

Catalogo della mostra di Disegni Italiani 1922
Catalogo della mostra di Disegni Italiani del Sei e Settecento, Firenze, R. Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1922, Firenze 1922

Catalogo disegni Santarelli 1870
Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze, a cura di E. Santarelli, E. Burci, F. Rodoni, Firenze 1870

Catalogo Galleria Rinuccini 1845
Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono visitarla, Firenze 1845

Catalogue of Lord Northwick 1859
Catalogue of the Late Lord Northwick's Extensive and Magnificent Collection of Ancient and Modern Pictures, London 1859

Catalogue of an Exhibition of Italian Art 1925
Catalogue of an Exhibition of Italian Art of the Seventeenth Century, catalogo della mostra (London, Burlington Fine Arts Club, 1925), London 1925

Catalogo Pinacoteca di Lucca 1909
Catalogo della Pinacoteca Comunale di Lucca (nel Palazzo Ducale), Lucca 1909

CAVALLI-BJÖRKMAN 1990
G. Cavalli-Björkman, *Nationalmuseum Stöchkolm. Illustrerad katalog över äldre ultädskt maleri*, Stöckholm 1990

CAVALLUCCI 1873
C. J. Cavallucci, *Notizia storica di quadri antichi e moderni della R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze*, Firenze 1873

CAVAZZINI 2010
P. Cavazzini, *L'inventario in morte del Sassoferrato e il problema delle copie*, in *Sassoferrato "pictor virginum"* 2010, pp. 56-69

CECCHI 2013
A. Cecchi, *Pulzone e i Medici. I rapporti con il cardinale Ferdinando de' Medici a Roma (1575-1584)*, in *Scipione Pulzone* 2013, pp. 99-101

Cecco Bravo 1999
Cecco Bravo Firenze 1601 – Innsbruck 1661. Pittore senza regola, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 23 giugno - 30 settembre 1999), a cura di A. Barsanti e R. Contini, Milano 1999

Central Italian Drawings 2001
Central Italian Drawings: Schools of Florence, Siena, The Marches and Umbria, a cura di Ch. Fischer, Copenhagen 2001

CERRETELLI 1994
C. Cerretelli, *I Musei Diocesani*, in *Archivi biblioteche musei pratesi*, a cura di L. Draghici, Bologna 1994, pp. 175-240

CERRETELLI 2012
C. Cerretelli, *Musei Diocesani Prato. Museo dell'Opera del Duomo*, Prato 2012

CHAPPELL 1998
M. Chappell, *Renascence of The Florentine Baroque*, in "Dialoghi di Storia dell'arte", 7, 1998, pp. 56-89

CHIARINI 1975a
M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in "Paragone", 26, 1975, 301, pp. 57-98

CHIARINI 1975b
M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in "Paragone", 26, 1975, 303, pp. 75-108

CHIARINI 1975c
M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in "Paragone", 26, 1975, 305, pp. 53-87

CHIARINI 1992
M. Chiarini, *Aggiunte a "I quadri della collezione del principe Ferdinando di Toscana"*, in "Paragone", n. s., 43, 1992, 305-307, pp. 92-100

CHIARINI, PADOVANI 1999
M Chiarini, S. Padovani, *Palazzo Pitti. Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, Roma 1999

CHIAVACCI 1859
E. Chiavacci, *Guida dell'I. e R. Galleria del Palazzo Pitti*, Firenze 1859

CHIAVACCI 1893
E. Chiavacci, *Guida della R. Galleria del Palazzo Pitti*, sesta edizione, Firenze 1893

CHINI 1979
E. Chini, *Serafina Pezzuoli: un ritratto di Carlo Dolci*, in "Paragone", 30, 1979, 353, pp. 107-113

CHINI 1984
E. Chini, *La chiesa e il Convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Firenze 1984

CHIODINI 2007
F. Chiodini, *Il viaggio a Parigi di un giovane aristocratico bolognese di primo Settecento: Marc'Antonio Ranuzzi*, in "Il Carrobbio", 33, 2007, pp. 109-124

CHIOSTRINI, MATTEUZZI, SOFFICI 2015
A. Chiostrini, N. Matteuzzi, A. Soffici, *Le opere d'arte conservate nella chiesa di Santa Maria sul Prato o della Misericordia*, in *La Misericordia* 2015, pp. 71-77

Christie's 1896
Christie, *Catalogue of the Rare and Valuable Collection of Drawings by Old Masters of the Right Hon., The Earl of Warwick, deceased which (by Order of the Executors) will be sold by Auction by Messrs. Christie, Manson & Woods, (…) on Wednesday, May 20, 1896, and the Following Day*, London 1896, p. 14, lotto 108

Christie's 1936
Christie, *Catalogue of the Famous Collection of Old Master Drawings formed by the late Henry Oppenheimer, Esquire, F.S.A., of 9 Kensington Palace Gardens, which by order of the Trustees will be sold at Auction by Messrs. Christie, Manson & Wood's (…) London on Friday, July 10, 1936, Monday July 13, Tuesday, July 14 (…)*, London 1936, p. 43, lotto 79

Christie's 1947
Christie, *Catalogue of Historical portraits and pictures by Old Masters: the property of Major James Hanbury, which will be sold by auction by Christie, Manson & Woods (…), June 20, 1947*, London 1947, lotto 18-19

Christie's 1976
Christie, *Important Pictures by Old Masters*, London, 2 aprile 1976, lotto 79

Christie's 1987
Christie, New York, 3 giugno 1987, lotto 54

Christie's 1991
Christie, Londra, 1 marzo 1991, lotto 151

Christie's 1999
Christie, New York, 29 gennaio 1999, lotto 156

Christie's 2002
Christie, *Important Old Master Paintings, Auction, Friday 25 January 2002, N10.00 am (Lots 1-79), 20 Rockefeller Plaza, New York, Property from The Detroit Institute of Arts sold to benefit the Acquisitions Fund and other sources*, New York 2002, p. 46, lotto 34

Christie's 2010
Christie, *Old Master and 19th Century Paintings, Drawings and Watercolors*, Parte II, Mercoledì 27 gennaio 2010, New York 2010, p. 16, lotto 110

Christie's 2015
Christie, *Old Master & British Paintings*, London, South Kensington, 30 aprile 2015

CHUDANT 1929
A. Chudant, *Musées de Besançon. Catalogue des peintures et dessins*, Besançon 1929

CIABATTINI 2014
R. Ciabattini, *Michelangelo Vestrucci. Luogotenente di Montevarchi e Accademico fiorentino (Montevarchi, Arezzo, 1569 post 1634)*, Firenze 2014

CIARDI 1986
R. P. Ciardi, *Architettura e arti figurative*, in *Prato storia di una città*, 2: *Un microcosmo in movimento (1494-1815)*, a cura di E. Fasano Guarini, Firenze 1986, pp. 685-755

CIONI 1910
M. Cioni, *Di uno stendardo dipinto dal Dolci*, in "Rivista d'arte", 7, 1910, pp. 143-155

La Galleria Palatina 1966
La Galleria Palatina nel Palazzo Pitti a Firenze. Repertorio illustrato di tutti i dipinti, le sculture, gi affreschi e gli arredi, a cura di N. Cipriani, Firenze 1966

CIVAI 1990
A. Civai, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990

Claudia de' Medici 2004
Claudia de' Medici. Eine Italienerin als Landesfürstin von Tirol. Ein Ausstellungsbegleiter, catalogo della mostra (Innsbruck, Tiroler Landemuseum Ferdinandeum, 5 giugno - 26 settembre 2004), Innsbruck 2004

CLIFTON 1997
J. Clifton, *The Body of Christ in the Art of Europe and New Spain, 1150-1800*, Münich 1997

COCHIN 1756
C. N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 voll., Paris 1756

COCHIN 1758
C. N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil des notes sur le Ouvrage de Peinture & de Sculpture, qu'ont voit voit dans les principales ville d'Italie*, 3 voll., Paris 1758

COLASANTI 1907
A. Colasanti, *Un quadro di Carlo Dolci nella pinacoteca di Bologna*, in "Bollettino d'arte", 1, 1907, 4, pp. 23-24

Collectie Thyssen-Bornemisza 1959
Collectie Thyssen-Bornemisza, Museum Boymans-Van Beuningen, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 14 novembre 1959 - 3 gennaio 1960), Rotterdam 1959

Collectie Thyssen-Bornemisza 1960
Collectie Thyssen-Bornemisza, Museum Boymans-Van Beuningen, catalogo della mostra (Essen, Folkwang Museum), Rotterdam 1960

Collection Thyssen-Bornemisza 1986
G. Borghero, *Collection Thyssen-Bornemisza. Catalogue raisonné des œuvres esposées*, Milano 1986

Collezione Thyssen-Bornemisza 1981
G. Borghero, *Collezione Thyssen-Bornemisza. Catalogo ragionato delle opere esposte*, Lugano 1981

Collezionismo mediceo 2005
Collezionismo mediceo e storia artistica, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, II: *Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666*, 3 tomi, Firenze 2005

Collezionismo mediceo 2007
Collezionismo mediceo e storia artistica, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, III: *Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, 2 tomi, Firenze 2007

Collezionismo mediceo 2011
Collezionismo mediceo e storia artistica, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, IV: *Il cardinale Leopoldo e Cosimo III. 1667-1675*, 2 tomi, Firenze 2011

COLLINS BAKER 1937
C.H. Collins Baker, *Catalogue of the Pictures in the Royal Collection at Windsor Castle*, London 1937

COLZI 1817
C. Colzi, *Descrizione dell'I.e e R.e Accademia delle Belle Arti*, Firenze 1817

Commedia e musica tra Spagna e Italia 2009
N. Michelassi, S. Vuelta, *Francisco de Rojas Zorilla nella Firenze del Seicento: due traduzioni di Mattias Maria Bartolommei (con un catalogo delle sue commedie)*, in *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, VI: *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M. G. Profeti, Firenze 2009, pp. 119-189

Commemorative Catalogue 1930
Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art, catalogo della mostra (London, Royal Academy, Burlington House, gennaio - marzo 1630), a cura di L. Balniel, K. Clark, E. Modigliani, London-Oxford 1931

CONDIVI 1550, ed. 1998
A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (Firenze 1550), ed. a cura di G. Nencioni, con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze 1998

CONDIVI 1553, ed. 1823
A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti* (Roma 1553), Pisa 1823

CONTE 2009
F. Conte, *Salvator Rosa tra Roma e Firenze. Vecchie questioni e nuovi materiali: agenda*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, Arte, Musica a confronto*, atti del convegno di studi (Lecce, 21-23 maggio 2007), a cura di B. Vetere con la collaborazione di D. Caracciolo, Galatina 2009, pp. 201-223

CONTE 2014
F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, II: *Salvator Rosa*, Firenze 2014

CONTI 1984
A. Conti, *La stanza da letto di Cosimo III*, in "Itinerari", 3, 1984, pp. 63-85

CONTINI 1985
R. Contini, *Bilivert. Saggio di ricostruzione*, Firenze 1985

CONTINI 1989
R. Contini, *Postille ai disegni fiorentini del Fondo Morelli*, in "Osservatorio delle Arti", 3, 1989, pp. 47-51

CONTINI 1991
R. Contini, *Il Cigoli*, Cremona 1991

CONTINI 2002
R. Contini, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth and Eighteenth Century Italian Painting*, London 2002

COPPOLA 1995
E. Coppola, *Dall'uomo soldato al cortigiano al borghese, l'evoluzione dell'abbigliamento maschile dal XVI al XIX secolo*, in *Storia della moda* 1995, pp. 116-137

COPPONI 1636
G. Copponi, *Il Beato Filippo Benizi. Panegirico del padre Giuseppe Copponi della Compagnia di Gesù*, Fiorenza 1636

CORRADINI 1993
S. Corradini, *Caravaggio. Materiali per un processo*, con presentazione di M. Marini, Roma 1993

Così celesti così terreni 2002
Così celesti così terreni. Un secolo di pittura nei dipinti del Museo Civico di Prato 1550-1650, catalogo della mostra (Prato e Poggio a Caiano, 2002), a cura di M. P. Mannini, Firenze 2002

COSTAMAGNA 2000
P. Costamagna, *La collection de peintures d'une famille florentine établie à Rome: l'inventaire après décès du duc Anton Maria Salviati dressé en 1704*, in "Nuovi Studi", 5, 2000, 8, pp. 177-233

Cristofano Allori 1984
Cristofano Allori 1577-1621, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio - ottobre 1984), a cura di M. Chappell, Firenze 1984

CUSMANO 1975
L. Cusmano, *Cesare Dandini: alcuni inediti*, in "Quaderni di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina", 1, 1975, pp. 25-29

CUST, MALLOCH 1916
L. Cust, A. Malloch, *Portraits by Carlo Dolci and S. Van Hoogstraaten*, in "The Burlington Magazine", 29, 1916, pp. 292-297

CUZZOCREA 1985
S. Cuzzocrea, *Francesco Curradi, ovvero la pittura di devozione*, in "Paradigma", 6, 1985, pp. 107-129

D'AFFLITTO 1979
C. D'Afflitto, *Precisazioni sulla fase giovanile di Lorenzo Lippi*, in "Paragone", 30, 1979, 353, pp. 61-76

D'AFFLITTO 1982
C. D'Afflitto, *La 'conversione' di Lorenzo Lippi*, in "Paradigma", 4, 1982, pp. 111-138

D'AFFLITTO 2001
C. D'Afflitto, *'Naturale' e tradizione nella pittura religiosa a Firenze, da Cigoli a Carlo Dolci*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento* 2001, pp. 81-98

D'AFFLITTO 2002
C. D'Afflitto, *Lorenzo Lippi*, Firenze 2002

Da Caravaggio a Tiepolo 1954
Da Caravaggio a Tiepolo. Pittura italiana del XVII e XVIII secolo, catalogo della mostra (San Paolo del Brasile, settembre - ottobre 1954), a cura di G. Ronci, Roma 1954

Da Leonardo al Volterrano 1994
Da Leonardo al Volterrano. Disegni fiorentini dal XV al XVII secolo, catalogo della mostra (Roma e Firenze), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1994

Da Tintoretto a Bison 2005
Da Tintoretto a Bison. Disegni del Museo d'Arte secoli XVI-XVIII, catalogo della mostra (Roma, 2 dicembre 2004 - 27 gennaio 2005), a cura di F. Pellegrini, Padova 2005

DANDINI 1660-1673
V. Dandini, *Notizie storiche raccolte da Vincenzo Dandini*, ms, BNCF, Targioni Tozzetti 50

DANIELS 1977
J. Daniels, *Exciting Discoveries*, in "Art & Artists", ottobre 1977, p. 7

Das Florentiner Seicento 1987
Das Florentiner Seicento. Malerei un Graphik unter den Grossherzögen Ferdinando I. bis Cosimo III. de' Medici, catalogo della mostra (Amburgo, Hamburger Kunsthalle, 6 agosto - 20 settembre 1987), Firenze 1987

DATI 1662
C. Dati, *Vite de' pittori antichi, scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo Smarrito*, Firenze 1662

DATINI 1972
G. Datini, *Musei di Prato*, Bologna 1972

DE BIE 1662
C. de Bie, *Het Gulden Cabinet van de Edel Vry Schilder-Const*, Antwerpen 1662

DE DOMINICI 1742-1745, ed. 2003-2008
B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, 3 voll.; edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2008, 3 voll.; IV: *Indici*, Napoli 2014

DE FRUTOS 2009
L. de Frutos, *El Templo de la Fama, alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009

DE JULIIS 1981
R. De Juliis, *Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi*, in "Paragone", 32, 1981, 375, pp. 57-92

DE LUCA 2012
G. De Luca, *Novità sul "gentil huomo famoso pittore" Giovanni Maria Morandi*, in "Prospettiva", 147-148, 2012, pp. 180-191

DE MARLY 1987
D. De Marly, *Louis XIV & Versailles*, London 1987

De Véronèse à Casanova 2013
De Véronèse à Casanova. Parcours italiens dans les collections de Bretagne, catalogo della mostra (Quimper-Rennes, 2013-2014), a cura di M. Allano, Lyon 2013

DE VUONO 2005
S. De Vuono, *La raccolta d'arte della famiglia Gondi di Firenze, nascita, allestimento e dispersione*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti di San Miniato", 83, 2005, 72, pp. 111-144

DE' SEBASTIANI 1677
P. De' Sebastiani, *Pitture più notabili nelle chiese più riguardevoli di Roma, per facilitare la coriosità de' Forestieri*, Roma 1677

DEGENHART 1957
B. Degenhart, *Italienische Zeichnungen 1500-1800*, catalogo della mostra (Amburgo, Hamburger Kunsthalle, febbraio - aprile 1957), Hamburg 1957

DEL BRAVO 1961
C. Del Bravo, *Per Iacopo Vignali*, in "Paragone", 12, 1961, 135, pp. 28-42

DEL BRAVO 1963
C. Del Bravo, *Carlo Dolci, devoto del naturale*, in "Paragone", 14, 1963, 163, pp. 32-41

DEL BRAVO 1967
C. Del Bravo, *Una copia da Tiziano*, in "Arte veneta", 21, 1967, p. 223

DEL BRAVO 1971
C. Del Bravo, *Un'osservazione su inediti seicenteschi*, in "Antichità viva", 5, 1971, pp. 22-27

DEL BRAVO 2014
C. Del Bravo, *Carlo Dolci, allegorie*, in "Artista", 2013 (2014), pp. 196-209

DEL CASTO 1685
A. Del Casto, *Vita della Beata Berta de Conti Alberti*, Firenze, Appresso Iopolito Nauesi, 1685

DEL MIGLIORE 1684
F. L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze 1684

DEL PIAZZO 1952
M. Del Piazzo, *Gli ambasciatori toscani del principato (1537-1737)*, in "Notizie degli Archivi di Stato", 1952, pp. 57-106

DEL VITA 1993
S. Del Vita, *Un dipinto botticelliano ritrovato: l'Incoronazione di Maria della chiesa di San Lodovico a Montevarchi*, in "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", n. s., 55, 1993, pp. 231-244

DELLA MONICA 1992
I. Della Monica, *Bartolomeo Bimbi, Paolo Segneri e Cosimo III*, in "Artista", 1992, pp. 36-65

DELLA MONICA 1997
I. Della Monica, *Cosimo III (1642-1723)*, in *Il giardino del Granduca* 1997, pp. 202-237

DELLA MONICA 2004
I. Della Monica, *'Una fabula patetica e morata'. Il* Pastor fido *di Guarini nella pittura fiorentina del Seicento*, in *L'arme e gli amori* 2004, II, pp. 379-395

DELLA MONICA 2008
I. Della Monica, *La topaia come luogo dello spirito*, in *Stravaganti e bizzarri. Ortaggi e frutti dipinti da Bartolomeo Bimbi per i Medici*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Scuderie medicee e Villa Medicea, Museo della natura morta, 11 maggio - 20 luglio 2008), a cura di S. Casciu e C. Nepi, Firenze 2008, pp. 45-54

DELLA VALLE 1643
A. Della Valle, *Vita del B. Filippo Benizi nobil fiorentino dell'Ordine de' Servi di Maria Vergine*, Roma 1643

DELOGU 1931
G. Delogu, *La pittura italiana del '600*, Firenze 1931

Descrizione degli oggetti d'arte 1864
Descrizione degli oggetti d'arte della R. Accademia delle Belle Arti di Firenze, aumentata di un catalogo di tutti i maestri le opere dei quali son citate in detta descrizione, Firenze 1864

Dessins baroques 1981
Dessins baroques florentins du Musée du Louvre, catalogo della mostra (Parigi, Cabinet des dessins, Musée du Louvre, 2 ottobre 1981 - 18 gennaio 1982), a cura di C. Monbeig Goguel e F. Viatte, Paris 1981

Dessins italiens 1986
Dessins italiens du XVIIe siècle du Musée des Offices de Florence, catalogo della mostra (Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1986-1987), a cura G. Dillon e A. Petrioli Tofani, Montréal 1986

DI CASTRO MOSCATI 1987
D. Di Castro Moscati, *The Revival of the Working of Porphyry in Sixteenth-Century Florence*, in "Apollo", 308, 1987, pp. 242-248

DI DEDDA 2008
M. T. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616 - 1673). Documenti e dipinti inediti*, in "Storia dell'arte", 119, 2008, pp. 31-96

DIAS 1985
O. J. Dias, *San Filippo Benizi e San Pellegrino Laziosi in due tele del Sei e Settecento (già alla Heim Gallery di Londra)*, in "Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria", 35, 1985, 48, pp. 251-259

Die Florentinischen Zeichnungen 1988
Die Florentinischen Zeichnungen des Seicento, catalogo della mostra (Francoforte, Kunstverein, 23 settembre - 27 novembre 1988), Firenze 1988

Die Gemäldegalerie 1991
Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Wien 1991

Die Pracht der Medici 1998-1999
Die Pracht der Medici. Florenz und Europa, catalogo della mostra (Monaco, 4 dicembre 1998 - 21 febbraio 1999; Vienna, Kunsthistorisches Museum, Palais Harrach, 8 marzo - 6 giugno 1999; Blois, Château de Blois, 26 giugno - 17 ottobre 1999), a cura di C. Acidini Luchinat e M. Scalini, Firenze 1998

DIGILIO 1993
D. Digilio, *Crisi e riconversione delle manifatture seriche italiane nel Seicento*, in *La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*, a cura di M. Cuoghi Costantini e D. Devoti, Modena 1993, pp. 13-24

DINELLI-GRAZIANI 2006
M. Dinelli-Graziani, *La peinture du Seicento dans la collection Fesch*, in *Le goût pour la peinture italienne* 2006, pp. 91-101

DIOMIRA 1979
Diomira Allegri del Verbo Incarnato, *Scritti e Detti*, prefazione di D. Barsotti, Firenze 1979

Dipinti e Arredi Antichi 2014
Dipinti e Arredi Antichi, Firenze 2014

Dolci, Agnese 1973
Dolci, Agnese, voce in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli intagliatori Italiani dall'XI al XX secolo*, 11 voll., Torino 1972-1976, IV (1973), p. 163

Domenichino 1996
Domenichino 1581-1641, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 - 14 gennaio 1997), Milano 1996

DONATI 2010
A. Donati, *Michelangelo Buonarroti. Jacopino del Conte. Daniele Ricciarelli. Ritratto e Figura nel Manierismo a Roma*, Rimini 2010

DOW 2014
D. N. Dow, *Apostolic Iconography and Florentine Confraternities in the Age of Reform*, Ashgate 2014

DUGONI 2007
M. Dugoni, *I dipinti del lascito Obizzi nelle*

raccolte della Galleria Estense, in *Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*, a cura di E. Corradini, Milano 2007, pp. 57-85

EDELEIN-BADIE 1997
B. Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Paris 1997

Editori italiani dell'Ottocento 2004
Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio, a cura di A. Gigli Marchetti, M. Infelise, L. Mascilli Migliorini, M. I. Palazzuolo, G. Turi, 2 voll., Milano 2004

Elegance and Refinement 2012
Elegance and Refinement: The Still-Life Paintings of Willem van Aelst, catalogo della mostra (Houston, The Museum of Fine Arts; Washington, National Gallery of Art, 2012), New York 2012

ELLIS 2005
C. S. Ellis, *Documents for the Third Earl Couper's Collection of Paintings and Drawings*, in "Paragone", s. III, 56, 2005, 60, pp. 40-72

ELLIS 2009
C. S. Ellis, *An Eighteenth-century Florentine provenance for some pictures in the Gerini and Couper collections*, in "Paragone", s. III, 60, 2009, 83, pp. 71-88

Elogio di Carlo Dolci 1775
Elogio di Carlo Dolci, in *Serie degli uomini i più illustri* 1769-1775, XI (1775), pp. 31-40

EPE 1990
E. Epe, *Die gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici, erbprinz von Toskana (1663-1713)*, Marburg 1990

Esposizione di arte 1893
Esposizione di arte e industria antica in Lucca. Catalogo, Lucca 1893

European Paintings 1982
European Paintings of the 16th, 17th and 18th Centuries: The Cleveland Museum of Art, catalogo, parte 3, Cleveland 1982

EWALD 1964
G. Ewald, *Opere sconosciute di Jacopo Vignali*, in "Antichità viva", 3, 1964,7-8, pp. 7-27

EWALD 1976
G. Ewald, *Appunti sulla Galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in *Kunst des Barock* 1976

Exhibition of Italian 17th Century Drawings 1959
Exhibition of Italian 17th Century Drawings, catalogo della mostra (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Graham Robertson Room, 18 giugno - 16 agosto 1959), a cura di C. van Hasselt, Cambridge 1959

Exhibition of Works by Holbein. Souvenir 1950
Exhibition of Works by Holbein and Other Masters of the 16th & 17th Centuries, Illustrated Souvenir, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 1950-1951), London 1950

F.R.A.M. Musées classés et contrôlées 1985
F.R.A.M. Musées classés et contrôlées: catalogue sommaire illustré des achats réalisés de 1982 à 1984 avec l'aide des fonds regionaux d'acquisitions pour les musées, Paris 1985

FABBRI 1992
M. C. Fabbri, *La sistemazione seicentesca dell'oratorio di San Sebastiano nella Santissima Annunziata*, in "Rivista d'arte", s. IV, 44, 1992, 8, pp. 71-152

FABBRI 2006
M. C. Fabbri, *La sala delle Allegorie a Palazzo Pitti*, in *Fasto di corte* 2006, pp. 151-165

FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013
A. Grassi, M. C. Fabbri, R. Spinelli, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Firenze 2013

FABRONI 1791-1795
A. Fabroni, *Historia Academiae Pisanae*, Pisa 1791-1795

FAINI GUAZZELLI 1965-1966
F. Faini Guazzelli, *Matteo Rosselli pittore*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, relatore R. Salvini, 2 voll., 1965-1966

FANTAPPIÈ 1983-1984
R. Fantappiè, *Il Bel Prato*, 2 voll., Firenze 1983-1984

FANTOZZI 1842
F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842

FARANDA 1986
F. Faranda, *Lodovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986

Fasto di corte 2005
Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I: *Da Ferdinando I alle reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2005

Fasto di corte 2006
Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, II: *L'età di Ferdinando I de' Medici (1628-1670)*, a cura di M. Gregori, Fireze 2006

FATTORINI 2005
G. Fattorini, *Gli inventari della collezione Crociani*, in *Francesco Crociani. Appunti per un collezionista*, catalogo della mostra (Siena, 23 gennaio - 15 Giugno 2005), a cura di G. Fattorini e R. Longi, Siena 2005, pp. 52-56

Ferdinand Karl 2009
Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol, catalogo della mostra (Innsbruck, Schloss Ambras, 25 giugno - 1 novembre 2009), Wien 2009

FERRARI 1986
O. Ferrari, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in "Storia dell'arte", 57, 1986, pp. 103-182

FERRARI 1986
O. Ferrari, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in "Storia dell'arte", 57, 1986, pp. 103-182

FERRARI, SCAVIZZI 1992
O. Ferrari, G. Scavizzi, *L'opera completa di Luca Giordano*, Napoli 1992

FERRI 1890
P. N. Ferri, *Catalogo Riassuntivo della Raccolta dei Disegni Antichi e Moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi*, Roma 1890

FILETI MAZZA 1997
M. Fileti Mazza, *Eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici 1675-1676*, Pisa 1997

FILETI MAZZA 2009
M. Filieti Mazza, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009

FILETI MAZZA, SPALLETTI, TOMASELLO 2008
M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Firenze 2008

FILETI MAZZA, TOMASELLO 2003
M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775-1792. Un laboratorio culturale di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003

FILETI MAZZA, TOMASELLO 2004
M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento*, Firenze 2004

FILIPPINI 1665-1673
P. M. Filippini, ms. 721, *Ricordi*, Libro segnato *"A"*, 1665-1673

"filosofico umore" e "maravigliosa speditezza" 2007
"filosofico umore" e "maravigliosa speditezza". Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di E. Fumagalli, Firenze 2007

FILOSTRATO 2008
Filostrato, *Immagini*, traduzione di L. A. Carbone, Palermo 2008

FIORELLI MALESCI 1986
F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze 1986

Fiori 2010
Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh, catalogo della mostra (Forlì, 24 gennaio - 20 giugno 2010), a cura di D. Benati, F. Mazzocca, A. Morandotti, Cinisello Balsamo (MI) 2010

Firenze milleseicentoquaranta 2010
Firenze milleseicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza, atti del convegno internazionale (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 11-12 novembre 2008), a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Firenze 2010

Fitzwilliam Museum Cambridge 1960-1977
Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings, a cura di J. W. Goodison e G. H. Robertson, 3 voll., Cambridge 1960-1977

Florence 2006
Florence 1600-1780. From the Medici to the Habsburg Lorraines. Paintings, Drawings and Works of Art, London-Torino 2006

Florence and the Arts 1971
Florence and the Arts. Five Centuries of Patronage, Cleveland 1971

Florence au grand siècle 2011
Florence au grand siècle, entre peinture et literature, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, 1 luglio - 3 ottobre 2011), a cura di E. Fumagalli e M. Rossi, Cinisello Balsamo (MI) 2011

FORLANI TEMPESTI 2001
A. Forlani Tempesti, *Studi di testa fra verità e Maniera e aggiunte salviatesche*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, atti del convegno (Roma-Parigi, 1998), a cura di C. Monbeig Goguel e P. Costamagna, Roma 2001, pp. 519-546

FOSSI 2001
G. Fossi, *Galleria degli Uffizi. Arte Storia Collezioni*, Firenze 2001

Francesco Salviati 1998
Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 29 gennaio - 29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile - 29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Paris 1998

FRANCINI CIARANFI 1954
A. M. Francini Ciaranfi, *Galleria Palatina*, in *Doni alle Galleria e ai Musei dello Stato (1945-1954), Gallerie Fiorentine*, in "Bollettino d'Arte", 1954, pp. 362-363

FRANCINI CIARANFI 1956
A. M. Francini Ciaranfi, *La Galleria Pitti (Galleria Palatina). Guida e Catalogo dei dipinti*, Firenze 1956

FRANCINI CIARANFI 1964
A.M. Francini Ciaranfi, *La Galleria Palatina (Pitti): guida per il visitatore e catalogo delle opere esposte*, Firenze 1964

FREDERICKSEN 1972
B. B. Fredericksen, *Catalogue of the Paintings in the J. Paul Getty Museum*, Malibu (California) 1972

Frits Lugt 1964
Frits Lugt Zijn Leven en sijn Verzamelingen 1949-1964, a cura di J. G. van Gelder, H. Gerson, S. De Gorter, Den Haag 1964

FRIZZONI 1890
G. Frizzoni, *La Raccolta Galliera in Genova*, in "Archivio Storico dell'Arte", III, 1890, pp. 119-126

From Magic to Medicine 2004
From Magic to Medicine, catalogo della mostra (Helsinki, Sinebrychoffin, 11 marzo - 30 maggio 2004), Helsinki 2004

Fughe e Arrivi 2002
Fughe e Arrivi. Per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Seicento, a cura di M. Mazzei Traina e L. Scardino, Ferrara 2002

FUMAGALLI 2001
E. Fumagalli, *Ariosto e Tasso nelle quadrerie medicee del Seicento*, in *L'Arme e gli amori* 2001, pp. 72-84

FUMAGALLI 2004
E. Fumagalli, *Ovidio, Ariosto e Tasso in casa del cardinale Carlo de' Medici*, in *L'arme e gli amori* 2004, II, pp. 327-339

FUMAGALLI 2007
E. Fumagalli, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in *"filosofico umore" e "maravigliosa speditezza"* 2007, pp. 24-135

GABBURRI 1719-1741
F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. E.B. 9.5, 4 voll., 1719 c.-1741

GAETA BERTELÀ 1982
G. Gaeta Bertelà, *Testimonianze documentarie sul fondo dei disegni di Galleria*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una Galleria*, atti del convegno internazionali di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze 1982, pp. 107-145

GALILEI 1718
G. Galilei, *Opere di Galileo Galilei Nobile Fiorentino Accademico Linciano*, a cura di G. Grandi e B. Bresciani, 3 voll., Firenze 1718

Galleria Rinuccini [1852]
Galleria Rinuccini. Catalogo dei quadri appartenenti alle scuole italiane, [Firenze] [1852]

GALLETTI 1883
P. Galletti, *I quadri del Poggio Imperiale nel secolo XVII (da un manoscritto sincrono esistente alla Torre al Gallo)*, in "Arte e Storia", 2, 1883, 29, pp. 229-230, pp. 254-255, n. 32; p. 271, n. 34; p. 286, n. 36; pp. 301-302, n. 35

GAMBA 1927
C. Gamba, *Il Ritratto fiorentino*, in *Il Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI, Comune di Firenze*, Bergamo 1927, pp. 63-99

GAMBA 1961
C. Gamba, *Il Museo Horne a Firenze*, Firenze 1961

GEMELLI 1969
A. Gemelli, *Il Francescanesimo*, Milano 1959

Geografia del collezionismo 2001
Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001

Gian Domenico Cerrini 2005
Gian Domenico Cerrini il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco, catalogo della mostra (Perugia, 2005-2006), a cura di F. F. Mancini, Cinisello Balsamo (MI) 2005

GIGLIOLI 1909
O. H. Giglioli, *Notiziario R. Galleria Pitti*, in "Rivista d'arte", 6, 1909, pp. 150-155

GINORI LISCI 1972
L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1972

Giorgio Vasari 2013
Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza, catalogo della mostra (Firenze, 26 novembre 2013 - 5 gennaio 2014), a cura di A. Bisceglia, Livorno 2013

Giovan Battista Salvi 1990
Giovan Battista Salvi "Il Sassoferrato", catalogo della mostra (Sassoferrato, 29 giugno - 14 ottobre 1990), Cinisello Balsamo (MI) 1990

GIOVANARDI 2009
A. Giovanardi, *La differenza nella ripetizione. Il Sassoferrato, l'icona e i fiammighi*, in *Il Sassoferrato un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria comunale d'arte, 16 maggio - 25 ottobre 2009), a cura di M. Pulini, Milano 2009

Giovanni Morelli 1994
Giovanni Morelli collezionista di disegni: la donazione al Castello Sforzesco, a cura di G. Bora, Cinisello Balsamo (MI) 1994

GIULIANELLI 1753
A. P. Giulianelli, *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, cammei, e gioje dal secolo XV fino al secolo XVIII*, Livorno 1753

GIUSTI 1992
A. Giusti, *Pietre Dure. L'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800*, Torino 1992

GIUSTI 2001
A. Giusti, *I fasti delle pietre dure*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento* 2001, pp. 138-142

Gli Accademici del Disegno 2000
Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico, a cura di L. Zangheri, Firenze 2000

Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti 1993
Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Una reggia per tre dinastie: Medici, Lorena e Savoia tra Granducato e Regno d'Italia, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze 1993

Gli Uffizi 1979
Gli Uffizi. Catalogo generale, 2 voll., Firenze 1979

Gli Uffizi 1980
Gli Uffizi. Catalogo generale (Firenze 1979), Firenze 1980

Gli ultimi Medici 1974
Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670 - 1743, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974), Firenze 1974

GOLDBERG 1983
E. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton, N.J. 1983

GOLDENBERG STOPPATO 1986
L. Goldenberg Stoppato, *Giusto Suttermans*, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, pp. 167-169

GOLDENBERG STOPPATO 2009
L. Goldenberg Stoppato, *Due ritrattisti per un "valoroso capitano": Geri della Rena, Cristofano Allori e Giusto Suttermans*, in *Tra Controriforma e Novecento. Saggi per Giovanni Pratesi*, a cura di G. Pagliaruolo e R. Spinelli, Firenze 2009, pp. 37-51

GOLDENBERG STOPPATO 2010
L. Goldenberg Stoppato, *Filippo Baldinucci, the Boschi Brothers and the Circle of Alessandro Valori*, in "Medicea", 7, ottobre 2010, pp. 60-85

GOLDENBERG STOPPATO 2013
L. Goldenberg Stoppato, *La committenza di Francesco I de' Medici e Bianca Cappello (1584-1586)*, in *Scipione Pulzone* 2013, pp. 103-135

GOLDNER 1988
G. R. Goldner, *European Drawings*, I: *Catalogue of the Collections*, Malibu (California) 1988

GOLZIO 1950
V. Golzio, *Il Seicento e il Settecento*, Torino 1950

GORI 1617
D. Gori, *Esercizi Spirituali ordinati per uso della Veneranda Compagnia di San Benedetto Bianco di Firenze. Dal R.P.F. Domenico Gori, dell'Ordine de' Predicatori. Ristampati con molte aggiunte*, Firenze 1617

GORI 1619
D. Gori, *Considerationi Morali, Intorno alla Vita di Giesu Christo (…). Nuovamente ristampato con l'aggiunta d'una terza Parte*, Firenze 1619

GORI 1767
A. F. Gori, *Dactyliotheca Smithiana*, 2 voll., Venetiis 1767

GORI GANDELLINI 1771-1816
G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, 15 voll., Siena 1771-1816

GÖTHE 1893
G. Göthe, *Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stöckolm*, Stöchkolm 1893

Grand Tour 1996
Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, catalogo della mostra (Londra, Tate Gallery, 10 ottobre 1996 - 5 gennaio 1997; Roma, Palazzo delle esposizioni, 5 febbraio 1997 - 7 aprile 1997), a cura di A. Wilton e I. Bignamini, London 1996

GRASSI 2011a
A. Grassi, *Baldassarre Franceschini e il suo discepolo Giuseppe Arrighi*, in "Rassegna volterrana", 87, 2011, pp. 87-114

GRASSI 2011b
A. Grassi, *Per l'ultimo Volterrano*, in "Paragone", s. III, 62, 2011, 97 (735), pp. 15-31

GRASSI 2014a
A. Grassi, *"Fratrum et Piorum Ope". Trasformazioni seicentesche all'Annunziata*, in *La Basilica della Santissima Annunziata. Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 2014, pp. 41-112

GRASSI 2014b
A. Grassi, *Quattro donne per una villa. Testimonianze artistiche e spirituali di Cristina di Lorena, Eleonora Ramirez de Montalvo, Vittoria della Rovere ed Anna Maria Luisa de' Medici alla Quiete*, in *L'altra metà del cielo* 2014, pp. 161-171

GRAVES 1913-1915
A. Graves, *A Century of Loan Exhibitions*, 5 voll., London 1813-1915

GREGORI 1962
M. Gregori, *Avant-propos sulla pittura fiorentina del Seicento*, in "Paragone", 13, 1962, 145, pp. 21-40

GREGORI 1964
M. Gregori, *Arte fiorentina tra 'maniera' e 'barocco'*, in "Paragone", 15, 1964, 169, pp. 11- 23

GREGORI 1968
M. Gregori, *Felice Riposo*, in "Comma", 4, 1968, 3, pp. 23-28

GREGORI 1974
M. Gregori, *A Cross-Section of Florentine Seicento Painting. The Piero Bigongiari Collection*, in "Apollo", 100, 1974, 151, pp. 198-209

GREGORI 1983
M. Gregori, *Ut pictura poësis: rappresentazioni fiorentine della* Gerusalemme liberata *e della* Divina Commedia, in "Paragone", 34, 1983, 401-403, pp. 107-121

GREGORI 1989
M. Gregori, *La pittura del Seicento a Firenze*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, I, pp. 279-337

GREGORI 1990
M. Gregori, *Barocco a Firenze*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (MI) 1990, pp. 9-16

GREGORI 2001a
M. Gregori, *I pittori fiorentini tra Venezia, Parma e Roma*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento* 2001, pp. 9-20

GREGORI 2001b
M. Gregori, *I decenni centrali del secolo. "Maxima et minima": Volterrano, Stefano della Bella e oltre*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento* 2001, pp. 155-164

GROSSO 1910
O. Grosso, *Catalogo descrittivo ed illustrato dei quadri antichi e moderni delle gallerie di Palazzo Bianco - Palazzo Rosso*, Genova 1910

GROSSO 1912
O. Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Bianco*, Milano 1912

GUCCINI 2002
G. Guccini, *Directing Opera*, in *Opera on Stage*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, II: *The History of Italian Opera*, translated by K. Singleton, Chicago 2002, pp. 125-176

GUERRIERI BORSOI 1991a
M. B. Guerrieri Borsoi, *Dolci Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma 1991, pp. 420-425

GUERRIERI BORSOI 1991b
M. B. Guerrieri Borsoi, *Dolci Agnese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma 1991, pp. 417-418

Guido Reni 1988
Guido Reni 1575-1642, catalogo della mostra (Bologna, 5 settembre - 10 novembre 1988), a cura di S. L. Caroselli, Bologna 1988

HAMMOND 1993
N. G. L. Hammond, *Sources for Alexander the Great. An Analysis of Plutarch's*, Cambridge 1993

Handbook of Cleveland 1978
Handbook: The Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio) 1978

HARDY 1906
T. Hardy, *Jude the Obscure*, London 1906

HASKELL 1963
F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Ages of the Baroque*, London 1963

HASKELL 1963, ed. 2000
F. Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963; ed. it. *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Torino 2000

HASKELL 1976
F. Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976

HASKELL 1996
F. Haskell, *Préface*, in *Grand Tour* 1996, pp. 10-12

HASKELL, PENNY 1984
F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984

HAY 1908
G. Hay, *Carlo Dolci, Illustrated with 8 Reproduction in Colour*, London 1908

HEINEMANN 1958
R. J. Heinemann, *Sammlung Schloss Rohoncz*, Lugano 1958

HEINZ 1960
G. Heinz, *Carlo Dolci: Studien zur religiösen Malerei im 17. Jarhundert*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 56, 1960, pp. 197-234

HEINZ 1963
G. Heinz, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen österreichischen Erblande*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 59, XXIII, pp. 99-224

HEINZ, SCHÜTZ 1982
G. Heinz, K. Schütz, *Katalog der Gemäldegalerie: Porträtgalerie zur Geschichte*

Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1982 (ed. or. 1976)

HEMFORT 1988
E. Hemfort, *Die kunstsinnige Fürstin Zum Anteil Anna Maria Luisas an den Kunstbestrebungen Johann Wilhelms*, in *Anna Maria Luisa Medici Kurfürstin von der Pfalz*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Stadtmuseum, 17 settembrte - 20 novembre 1988), a cura di K. B. Heppe, Düsseldorf 1988, pp. 70-79

HIRST 2004
M. Hirst, *Michelangelo e i suoi primi biografi*, in Id., *Tre saggi su Michelangelo*, trad. a cura di B. Agosti, Firenze 2004, pp. 31-57

HOCHMANN 2001
M. Hochmann, *Les collections des familles 'papalistes' à Venise et à Rome du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, in *Geografia del collezionismo* 2001, pp. 203-223

HOPPE 2012
I. Hoppe, *Die Räume der Regentin. Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin 2012

HORAK 2012
M. Horak, *Una deliziosa Madonna di Carlo Dolci a Piacenza*, in "Strenna piacentina", 2012, pp. 30-32, 66, tav. 38

HUARD 1835
E. T. Huard, *Storia della pittura italiana*, Milano 1835

I Della Robbia 1998
I Della Robbia e la nuova scultura invetriata, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio - 1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, Firenze 1998

I fiori dei Medici 2005
I fiori dei Medici: dipinti dagli Uffizi e dai musei fiorentini, catalogo della mostra (Terlizzi), a cura di M. L. Strocchi, Cinisello Balsamo (MI) 2005

I gioielli dei Medici 2003
I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 12 settembre 2003 - 2 febbraio 2004), a cura di M. Sframeli, Livorno 2003

I mai visti 2001
I mai visti. Capolavori dai depositi degli Uffizi, catalogo della mostra (Firenze, Sala delle Reali Poste, 15 dicembre 2001 - 3 marzo 2002), a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 2001

I volti dell'arte 2007
I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 27 gennaio - 6 maggio 2007), Milano 2007

IDELFONSO 1762
Idelfonso di S. Luigi, *Vita della Venerabile Serva di Dio Suor Maria Agnese di Gesù carmelitana scalza, fondatrice del monastero di S. Teresa di Firenze, al secolo Donna Luisa Lomellini genovese*, Firenze 1762

IGNAZIO DI LOYOLA 1988
Ignazio di Loyola, *Direttorio e direttorio dato a voce*, in *Gli scritti di Ignazio di Loyola*, a cura di M. Gioia, Torino 1988, pp. 191-202

Il cardinal Leopoldo. Archivio del carteggio 1987
Il cardinal Leopoldo. Archivio del collezionismo mediceo, I: *Rapporti con il mercato veneto*, 1: *Archivio elettronico del carteggio*, a cura di M. Fileti Mazza, Milano 1987

Il carteggio Giovanni Maria Sasso 2004
Il carteggio Giovanni Maria Sasso - Abraham Hume, a cura di L. Borean, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano* 2002-2009, II (2004)

Il Cigoli tra manierismo e Barocco 1992
Il Cigoli tra manierismo e Barocco, catalogo mostra (Firenze), a cura di M. Chairini, S. Padovani, A. Tartuferi, Firenze 1992

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento 2007
Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento 2009
Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009

Il Corridoio vasariano 2002
Il Corridoio vasariano agli Uffizi, a cura di C. Caneva, Cinisello Balsamo (MI) 2002

Il Duomo di Prato 2009
Il Duomo di Prato, Firenze 2009

Il giardino del Granduca 1997
Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee, a cura di M. Chiarini, Torino 1997

Il Gran Principe Ferdinando de' Medici 2013
Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno - 3 novembre 2013), a cura di R. Spinelli, Firenze 2013

Il Museo Civico di Prato 1990
Il Museo Civico di Prato. Le collezioni d'arte, a cura di M. P. Mannini, Firenze 1990

Il museo dell'Opificio delle Pietre Dure 1978
Il museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze, a cura di A. M. Giusti, P. Mazzoni, A. P. Pampaloni Martelli, Firenze 1978

Il Museo di Palazzo Pretorio a Prato 2015
Il Museo di Palazzo Pretorio a Prato, catalogo delle opere a cura di C. Gnoni Mavarelli e M. P. Mannini, Firenze 2015

Il Seicento a Prato 1998
Il Seicento a Prato, a cura di C. Cerretelli e R. Fantappiè, Prato 1998

Il Seicento e Settecento romano 1998
Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Barberini, ottobre 1998 - gennaio 1999), Roma 1998

Il Seicento europeo 1956
Il Seicento europeo. Realismo Classicismo Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 - gennaio 1957), Roma 1956

Il Seicento europeo 1957
Il Seicento europeo. Realismo Classicismo Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 - gennaio 1957), a cura di L. Salerno e A. Marabottini, Roma 1957[2]

Il Seicento fiorentino. Biografie 1986
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), Firenze 1986

Il Seicento fiorentino. Pittura 1986
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), Firenze 1986

Il Seicento fiorentino. Disegno 1986
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Disegno/Incisione/ Scultura/Arti minori, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), Firenze 1986

Il Seicento in Valdarno 2011
Il Seicento in Valdarno, a cura di L. Fornasari, Firenze 2011

Il Trionfo 1767
Il Trionfo delle Belle Arti, Firenze 1767

Image de divers hommes 1649
Image de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et science devurovent vivre eternellement et des quels la louange et renommée fiact estonner le monde, a cura di J. Meyssens, Antwerpen 1649

IMORDE 2014
J. Imorde, *Carlo Dolci and the Aesthetics of Sweetness*, in "The Getty Research Journal", 6, 2014, pp. 1-12

Inganni ad arte 2009
Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil *dall'antichità al contemporaneo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), a cura di A. Giusti, Firenze 2009

INGENDAAY 2008
M. Ingendaay, *I dipinti di Carlo Dolci nella collezione Gerini a Firenze e nelle gallerie degli elettori palatini: la Madonna col giglio Gerini; un problema di identificazione*, in "Studi di Storia dell'arte", 19, 2008, pp. 253-271

INGENDAAY 2013
M. Ingendaay, *"I migliori pennelli". I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, 2 voll., Milano 2013

INGHIRAMI 1664
V. Inghirami, *Sonetti Amorosi, morali e sacri*, in Biblioteca Roncioniana di Prato, Fondo manoscritti roncioniani, 1164 (s.v. 34), cc. 64-65

INGHIRAMI 1819
F. Inghirami, *Descrizione dell'I. e R. Palazzo Pitti di Firenze*, Firenze 1819

INGHIRAMI 1828
F. Inghirami, *L'Imp. e Reale Palazzo Pitti*, Fiesole 1828

INGHIRAMI 1834
F. Inghirami, *La galleria dei quadri esistenti nell'Imp. e Reale Palazzo Pitti descritta*, Fiesole 1834

Inventario 1986
Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, I: *Disegni Esposti*, Firenze 1986

Italian 16th and 17th Century Drawings 1996
Italian 16th and 17th Century Drawings, catalogo della mostra (Tokyo, The National Museum of Western Art, 6 febbraio - 7 aprile 1996; Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art, 19 aprile - 26 maggio 1996), a cura di M. Koshikawa e H. Kurita, Tokyo 1996

Italian 17th century Drawings 1972
Italian 17th century Drawings from British Private Collections: An Exhibition, catalogo della mostra (Edinburgo, Festival Society and Scottish Art Council, 19 agosto - 9 settembre 1972), a cura di A. Blunt, Edinburgh 1972

Italian Art and Britain 1960
Italian Art and Britain, catalogo della mostra (London, Royal Academy, inverno 1960), a cura di E. K. Waterhouse, London 1960

Italian Baroque Paintings 1980
Italian Baroque Paintings from New York Private Collections, catalogo della mostra (Princeton University, The Art Museum, 1980), a cura di J. T. Spike, Princeton 1980

Italian Master Drawings 2014
Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum, a cura di L. M. Giles, L. Markey, C. Van Cleave, Princeton 2014

Italian Old Master Drawings 1990
An Exhibition of Italian Old Master Drawings 1500-1800, catalogo della mostra (Londra, Trinity Fine Art, 30 novembre - 14 dicembre 1990), London 1990

Italian Paintings from Burghley House 1995
Italian Paintings from Burghley House, catalogo della mostra (Pittsburgh, Indianapolis, Fresno, Phoenix, Jackson, Edinburgo), a cura di H. Brigstocke e J. Somerville, Alexandria (Virginia) 1995

Italian Renaissance 1967
Italian Renaissance and Baroque Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler Jr, catalogo della mostra (Norfolk, Willis Houston Memorial Wing, Norfolk Museum of Arts and Sciences, 2 dicembre 1967 - 15 maggio, 1968), a cura di R. Manning, Norfolk (Virginia) 1967

Italian XVIIth-Century Drawings 1987
Italian XVIIth-Century Drawings from the Uffizi Gallery in Florence, catalogo della mostra (Tokyo, Bridgestone Museum of Art, 12 settembre - 25 ottobre 1987; Gifu, The Museum of Fine Arts, 20 ottobre - 19 novembre 1987), Tokyo 1987

Italjanskij risunok 1982
Italjanskij risunok XV-XVII vekoviz sobranija Kabineta Risunkov i Estampov Galerei Uffici vo Florencii: katalog vystavki, catalogo della mostra (Leningrado, Hermitage, 1982), Leningrad 1982

Itinerari 1984
Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari, III: *1984*, Firenze 1984

JACKSON 2007
Between God and Man: Angels in Italian Art, catalogo della mostra (Jackson, Mississippi Museum of Art, 2007), a cura di F. Buranelli, Jackson (USA) 2007

JACOBSEN 1896
E. Jacobsen, *Le Gallerie Brignole-Sale De Ferrari in Genova*, in "Archivio Storico dell'Arte", s. II, 2, 1896, pp. 88-129

JAHN RUSCONI 1937
A. Jahn Rusconi, *La R. Galleria Pitti in Firenze*, Roma 1937

JOANNIDES 2003
P. Joannides, *Michel-Ange: élèves et copistes*, in *Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des Arts graphiques. Inventaire general des dessins italiens*, VI, Paris 2003

KARSCH 1719
G. J. Karsch, *Ausführliche und gründliche Specification derer vortrefflichen und unschätzbahren Gemählden, welche in der Galerie der Churfürstl. Residentz zu Düsseldorff in grosser Menge anzutreffen seynd*, 4 voll., Düsseldorf 1719

Katalog 1901
Katalog werthvoller graphischer Originalarbeiten neuer meist lebender Künstler. (…). Handzeichnungen und Acquerelle berümter alter und neuer Meister aus dem Besitz des Herrn Otto Herrmann Claass in Königberg, Amsler & Ruthardt, Berlin, 14-15 maggio 1901

KAUFFMANN 1973
C. M. Kauffmann, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings*, I: *Before 1800*, London 1973

KLEMM 2008
D. Klemm, *Von Leonardo bis Piranesi. Italienische Zeichnungen von 1450 bis 1800 aus den Kupferstichcabinett der Hamburger Kunsthalle*, catalogo della mostra (Amburgo, 24 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009), Hamburg 2008

KLEMM 2009
D. Klemm, *Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett*, II: *Italienische Zeichnungen 1450-1800*, Köln-Weimar-Wien 2009

KULTZEN 1965
R. Kultzen, *Mitteilungen aus dem Hamburger Kupferstichkabinett*, in "Jahrbuch der hamburger Kunstsammlungen", X, 1965

Kunst des Barock 1976
Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici, München 1976

KUS 2010
J. Kus, *Powitanie Jana Zamoyskiego "Sobiepana" W Zamościu po powrocie z Peregrinacji Zagranicznych w 1646 r.*, in "Archiwum Państwowe w Lublinie", 2010, pp. 7-14 (rivista on line)

KYBALOVA, HERBENOVA, LAMAROVA 1988
L. Kybalova, O. Herbenova, M. Lamarova, *Enciclopedia illustrata del Costume*, La Spezia 1988

L'abito per il corpo 1998
L'abito per il corpo, il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 8 luglio 1998 - 30 aprile 1999), Firenze 1998

L'altra metà del cielo 2014
L'altra metà del cielo, Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Casa Martelli, 7 dicembre 2014 - 8 marzo 2015; Villa La Quiete, dicembre 2014 - marzo 2015), a cura di F. Fiorelli Malesci, Livorno 2014

L'Arme e gli amori 2001
L'Arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno - 20 ottobre 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno 2001

L'arme e gli amori 2004
L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso e Guarini in Late Renaissance Florence, atti del colloquio internazionale (Firenze, Villa I Tatti, 27-29 giugno 2001), a cura di M. Rossi e F. Gioffredi Superbi, Firenze 2004

L'epistolario Giovanni Antonio Armano 2009
L'epistolario Giovanni Antonio Armano - Giovanni Maria Sasso, a cura di G. Tormen, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano* 2002-2009, III (2009)

L'immortalità di un mito 2014
L'immortalità di un mito. L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità, catalogo della mostra (Firenze 2014), a cura di S. Bellesi e F. Petrucci, Firenze 2014

L'Imperiale e Reale Galleria 1837-1842
L'Imperiale e Reale Galleria Pitti illustrata, ed. a cura di L. Bardi, 4 voll., Firenze 1837-1842

La Chiesa e il Convento di San Marco 1989-1990
La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze, 2 voll., Firenze 1989-1990

La Collezione Feroni 1998
La Collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 9 luglio - 11 ottobre 1998), a cura di C. Caneva, Firenze 1998

La Galleria Palatina 2003
La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, 2 voll., Firenze 2003

La Maddalena 1986
La Maddalena tra sacro e profano, Da Giotto a De Chirico, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 maggio - 7 settembre 1986), a cura di M. Mosco, Firenze 1986

La Misericordia 2015
La Misericordia di San Casciano in Val di Pesa tra cronaca e storia. Uno spazio plurisecolare di eventi civili e religiosi nel segno dell'arte e della cristiana fraternità, San Casciano in Val di Pesa 2015

La Moda 1951
La Moda in cinque secoli di pittura. 200 opere di Maestri d'ogni paese dal 400 all'800, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, maggio-giugno 1951), Torino 1951

La natura morta 1998
La natura morta a palazzo e in villa. Le collezioni dei Medici e dei Lorena, catalogo della mostra (Firenze), a cura di M. Chiarini, Livorno 1998

La Pinacoteca 2002
La Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, a cura di A. V. Laghi, Milano 2002

La pittura in Italia. Il Seicento 1989
La pittura in Italia. Il Seicento, a cura di M. Gregori e E. Schleier, ed. accresciuta e aggiornata, 2 voll., Milano 1989

La principessa saggia 2006
La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 22 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), a cura di S. Casciu, Livorno 2006

La Quadreria 1977
La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici, catalogo della mostra (Villa Medicea di Poggio a Caiano, 18 giugno - 31 luglio; 1 settembre - 16 ottobre 1977), a cura di E. Borea e con la collaborazione di A. M. Petrioli Tofani e K. Langedijk, Firenze 1977

La ricerca della natura 2005
La ricerca della natura. La collezione Pier Luigi Amata, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 giugno - 17 luglio 2005), a cura di C. Strinati, Roma 2005

LADY EASTLAKE 1895
Lady Eastlake, *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, a cura di C. Eastlake Smith, 2 voll., London 1895

LAJOIX 2013
A. Lajoix, *Abraham Constantin a Firenze, 1820-1825*, in *Lusso ed Eleganza. La porcellana francese a Palazzo Pitti e la manifattura Ginori 1800-1830*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di Andreina d'Agliano, Firenze-Pisa 2013, pp. 30-37

LAMI 1743
G. Lami, *Deliciae eruditorum…*, XII: *Hodoeporicon*, III, Florentiae 1743

LAMI 1758
G. Lami, *S. Florentinae ecclesia monumenta*, t. XIII, Florentiae 1758

LANGDON 1974
H. Langdon, *Salvator Rosa in Florence 1640-49*, in "Apollo", 100, 1974, pp. 190-197

LANGDON 2011
H. Langdon, *The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa*, in "Kunsttexte.de", 2, 2011, pp. 1-17

LANGEDIJK 1979
K. Langedijk, *Giovan Battista Foggini: The Monument to Vittoria della Rovere at the Villa La Quiete and the Busts from Poggio Imperiale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 23, 1979, 3, pp. 347-356

LANGEDIJK 1981-1987
K. Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th - 18th Centuries*, 3 voll., Firenze 1981-1987

LANGER 2006
L. Langer, *Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier*, in *Le goût pour la peinture italienne* 2006, pp. 261-275

Langford 1772
A Catalogue of the Large and Capital Collection of Prints and Drawings of Jonathan Richardson, Esq; Late of Queen Square, Ormond Street, Deceased; which (by Order of the Executor) will be sold by Auction, by Mr. Langford and Son, at their House in the Great Piazza, Covent Garden, on Wednesda the 5th of February 1772, and the Seven following Evenings (…), N.B. on the Back of many of the Drawings are historical Explanations by Mr. Richardson, jun., London 1772

LANKHEIT 1962
K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzen Medici 1670-1743*, München 1962

LANZI 1782
L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta, e riordinata per comando di S.A.R. l'arciduca granduca di Toscana, operetta estratta dal tom. 47. del Giornale pisano*, Firenze 1782

LANZI 1783, ed. 2003
L. Lanzi, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovatevi,* a cura di C. Costanzi, trascrizione del testo e ricerca storico-artistica di L. Bartolucci, ricerca archeologica di P. Bocci Pacini, Venezia 2003

LANZI 1795-1796
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, 3 voll., Bassano 1795-1796

LANZI 1795-1796, ed. 1968
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1795-1796), a cura di M. Capucci, 2 voll., Firenze 1968

LANZI 1809, ed. 1968-1974
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, (Bassano 1809, 6 voll.), ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze 1968-1974

LASTRI 1791-1795
M. Lastri, *L'Etruria Pittrice ovvero Storia della Pittura Toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo x fino al presente*, 2 voll., Firenze 1791-1795

Le Erme Tiburtine 1992
Le Erme Tiburtine e gli scavi del Settecento, a cura di B. Palma Venetucci, Roma 1992, pp. 177-221

Le goût pour la peinture italienne 2006
Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch, atti del colloquio (Ajaccio, 1 - marzo 2005), a cura di O. Bonfait, P. Costamagna, M. Preti-Hamard, Ajaccio 2006

LEMME 2008
F. Lemme, *Bartolomeo Mancini, un allievo di Carlo Dolci a Roma*, Roma 2008

Lettere artistiche del Settecento veneziano 2002-2009
Lettere artistiche del Settecento veneziano, collana diretta da G. Pavanello, 4 voll., Verona 2002-2009

LEVEY 1964
M. Levey, *Later Italian Pictures in the Collection of H.W. the Queen*, London 1964

LEVEY 1991
M. Levey, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, Cambridge 1991

LEVY PISETZKY 1978
R. Levy Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978

Libro degli atti 1807-1827
Archivio Accademia Belle Arti di Firenze, Questo Libro degli Atti della Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze, principia questo di 1 luglio 1807, con l'invocazione del Divino Ajuto

Lilie. Lotus 2005
Lilie. Lotus. Lotuslillies: Kunst und kulturhistorische Assoziationen zu zwei Blütenpflanzen, catalogo della mostra (Salisburgo, Residenzgalerie, 17 marzo 2005 - 03 luglio 2005), a cura di R. Juffinger, Salzburg 2005

LINNENKAMP 1959
R. Linnenkamp, *Di una relazione inedita sulla chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, in "Regnum Dei", 15 aprile-dicembre 1959, 58-60, pp. 79-88

LINNENKAMP 1961
R. Linnenkamp, *Di una relazione inedita*

sulla chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze, in "Rivista d'Arte", 36, 1961, pp. 111-122

LIPPI 1688
L. Lippi, *Malmantile racquistato, poema di Perlone Zipoli, con le note di Puccio Lamoni, dedicato alla Gloriosa Memoria del Sereniss. e Reverendiss. Sig. Principe Card. Leopoldo de' Medici e risegnato alla protezione del Sereniss. e Reverendiss. Sig. Principe Card. Franc. Maria nipote di S.A.R.*, Firenze 1688

LITTA 1819-1883
P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, 16 voll., I e II Serie, Milano 1819-1883

LOIRE 2006
S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du Musée du Louvre : Florence, Gènes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris 2006

LOMAZZO 1590, ed. 1974
G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* (Milano 1590), ed. a cura di R. Klein, 2 voll., Firenze 1974

LONGHI 1927
R. Longhi, *Un 'San Tommaso' del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il '500 e il '600*, in "Vita artistica", 2, 1927, pp. 4-12

Luce e Ombra 2005
Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento, catalogo della mostra (Pontedera, Centro per l'Arte Otello Cirri, Museo Piaggio Giovanni Alberto Agnelli, 18 marzo - 12 giugno 2005), a cura di P. Carofano, San Giuliano Terme (PI) 2005

LUGT 1921
F. Lugt, *Marques de Collections: (Dessins-Estampes)…, avec des notices historiques sur les Collectionneurs, les Collections, les Ventes, les Marchands et Editeurs,* Amsterdam 1921 (édition en ligne par la Fondation Custodia, www.marquesdecollections.fr)

MACANDREW 1980
H. Macandrew, *Ashmolean Museum: Catalogue of the Collection of Drawings*, 7 voll., Oxford 1938-2000, III: *Italian schools: supplement* (1980)

MACÉ DE LÉPINAY 1976
F. Macé de Lépinay, *Archaïsme et purisme au XVII^e siècle: les tableaux de Sassoferrato à San Pietro de Pérouse*, in "Revue de l'art", 31, 1976, pp. 38-56

MACÉ DE LÉPINAY 1980
F. Macé de Lépinay, *Sassoferrato dessinateur*, in "Paragone", 31, 1980, 363, pp. 67-84

MACÉ DE LÉPINAY 2004
F. Macé de Lépinay, *Sassoferrato (1609-1685) au Louvre: une réhabilitation*, in "La revue des Musées de France. Revue du Louvre", 2 avrile 2004, pp. 62-73

MACÉ DE LÉPINAY 2009-2010
F. Macé de Lépinay, *Les dessins de Sassoferrato à la Royal Library de Windsor. Quelques remarques et nouveaux rapprochements*, in "Bulletin de l'Association des historiens de l'Art italien", 15-16, 2009-2010, pp. 169-177

Madame de Pompadour 2002
Madame de Pompadour et les arts, catalogo della mostra (Parigi, Musée national des châteaux de Versailles, 14 febbraio - 19 maggio 2002; Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 14 giugno - 15 settembre 2002; Londra, National Gallery, 16 ottobre 2002 - 12 gennaio 2003), a cura di X. Salomon, Paris 2002

MAGGIO SERRA 2004
R. Maggio Serra, *Abraham Constantin e Carlo Alberto*, in *Capolavori in smalto e avorio. Pietro Bagatti Valsecchi e la miniatura d'après*, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 24 novembre 2004 - 6 febbraio 2005), a cura di F. Mazzocca e I. Rebora, Milano 2004, pp. 98-101

MAGINI 2000
A. Magini, *I conti Bardi di Vernio. Note d'archivio e appunti di ricerca*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi Di Vernio e l'Accademia della Crusca*, atti del convegno (Firenze-Vernio, 25-25 settembre 1998), a cura di P. Gargiulo, A. Magini, S. Toussaint, Prato 2000, pp. 195-254

MAGNIN 1919
J. Magnin, *La Peinture et le Dessin au Musée de Besançon*, Dijon 1919

MAGNIN 1923
J. Magnin, *Un Cabinet d'amateur parisien en 1922, Collection Maurice Magnin*, I: *Peintures et dessins des écoles étrangères. Sculptures*, Dijon 1923

MALAGUZZI VALERI 1915
F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1915

MÂLE 1932
E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1932

MALLOCH 1917
A. Malloch, *Finch and Baines. A Seventeenth Century Friendship*, Cambridge 1917

MANNI 1771
D. M. Manni, *Il Senato fiorentino*, Firenze 1771

MANNINI 1987
M. P. Mannini, *Inediti nel territoro pratese: il Seicento*, in "Prato, storia e arte", 28, 1987, pp. 4-14

MANNINI 1998
M. P. Mannini, *Mario Balassi*, in *Il Seicento a Prato* 1998, pp. 100-104

MANSUELLI 1958
G. A. Mansuelli, *La Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma 1958

MARABOTTINI 1988
A. Marabottini, *L'Empoli*, Roma 1988

MARANGONI 1920
M. Marangoni, *La pittura secentesca nella Galleria Corsini di Firenze*, in "Dedalo", I, 1920, pp. 436-451

MARANGONI 1920, ed. 1953
M. Marangoni, *L'ultima quadreria fiorentina*, in "Dedalo", 1920, ristampato in Id., *Arte barocca*, Firenze 1953

MARASCHIO 2014
N. Maraschio, *I fiorentinisti e la "questione della lingua"*, in *Puro semplice e naturale* 2014, pp. 97-107

MARCHESE 1869
V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Firenze 1846-1847, Genova 1869

MARCHINI 1963
G. Marchini, *Il tesoro del Duomo di Prato,* Milano 1963

MARCHINI 1985
G. Marchini, *La Galleria di Palazzo degli Alberti: 100 opere d'arte*, Prato 1985

MARIA MADDALENA DE' PAZZI 1675
M. M. De' Pazzi, santa, *Opere di Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, raccolte da L. M. Brancaccio, con l'aggiunta della *Vita* scritta da V. Puccini, Napoli 1676

MARIETTE 1851-1860
P.-J. Mariette, *Abécédario*, ed. a cura di P. de Chennevières e A. de Montaiglon, 6 voll., 1851-1860, V (1858-1859)

MARKOVA 1994
V. MARKOVA, *Dipinti del seicento fiorentino in Russia*, in "Antichità viva", 5, 1994, pp. 36-42

MARKOVA 2002
V. Markova, *Pushkin State Museum of Fin Arts. Italy*, II: *Collection of Painting, XVII-XX Centuries*, Moskow 2002

MARRINI 1764-1766
O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'Abate Antonio Pazzi*, 2 voll., Firenze 1764-1766

MARTELLI 1975
A. P. Martelli, *Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze*, Firenze 1975

MARTIN 2001
A. J. Martin, *Dolci, Agnese*, in *Allgemeines Lexicon* 1907-1950, 28, 2001, p. 312

MASCALCHI 1982
S. Mascalchi, *Anticipazioni sul mecenatisimo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze 1982, pp 41-82

MASCALCHI 1997
S. Mascalchi, *Il cardinale Giovan Carlo (1611-1663)*, in *Il giardino del Granduca* 1997, pp. 104-136

MASON 2012
S. Mason, *Fortuna di Sebastiano Mazzoni (e altri fiorentini) a Venezia*, in "Paragone", 63, 2012, 106, pp. 35-47

MASSELLI 1855-1859
G. Masselli, *Catalogo descrittivo e storico delle pitture antiche che si conservano nelle sale della fiorentina Accademia delle Belle Arti*, 4 voll., Firenze 1855-1859

Master Drawings 1987
Master Drawings from the Vincent Price Collection, catalogo della mostra (Bloomington, Indiana University, 21 gennaio - 3 maggio 1987), a cura di vari autori, Bloomington (Indiana) 1987

Masterworks 1988
Masterworks from Munich. Sixteenth to Eighteenth-Century Paintings from the Alte Pinakothek, catalogo della mostra (Washington-Cincinnati), a cura di B. L. Brown e A. K. Wheelock, Washington 1988

Masterworks 1992
Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 27 ottobre 1992 - 17 gennaio 1993), New York 1992

MASTROPIERRO 1973
F. Mastropierro, *Jacopo Vignali pittore nella Firenze del Seicento*, Milano 1973

MATTEOLI 1976
A. Matteoli, *Arte e storia del santuario del SS. Crocifisso a S. Miniato*, "Bollettino Accademia Euteleti", 57, 1976, 45, pp. 21-105

MATTEOLI 1979
A. Matteoli, *A proposito di due soggetti del Cigoli: 'Adorazione dei Magi' e 'Resurrezione di Cristo'*, in "Storia dell'Arte", 32-34, 1978 pp. 135-153 (con bibl. preced.)

MATTEOLI 1980
A. Matteoli, *Lodovico Cardi Cigoli pittore e architetto*, Pisa 1980

MATTEOLI 1984
A. Matteoli, *Saggi sul Cigoli*, Firenze 1984

MATTEOLI 1988
A. Matteoli, *Filippo Baldinucci disegnatore*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 32, 1988, 3, pp. 353-437

McCORQUODALE 1973
C. McCorquodale, *A Fresh Look at Carlo Dolci*, in "Apollo", 97, 135, pp. 477-488

McCORQUODALE 1974
C. McCorquodale, *Aspects of Florentine Baroque Painting*, in "Apollo", 100, settembre 1974, 151, pp. 198-209

McCORQUODALE 1976
C. McCorquodale, *Some Paintings and Drawings by Carlo Dolci in British Collections*, in *Kunst der Barock in der Toskana*, München 1976, pp. 313-320

McCORQUODALE 1977
C. McCorquodale, *Carlo Dolci's David with the Head of Goliath*, in "The Connoisseur", 196, 1977, 787, pp. 54-59

McCORQUODALE 1979
Ch. McCorquodale, *Some Unpublished Works by Carlo Dolci*, in "The Burlington Magazine", 121, 1979, 912, pp. 142-150

McCORQUODALE 1980
C. McCorquodale, *Catalogue of an Important Group of Drawings by Baldassare Franceschini, called Volterrano*, London, Sotheby's, 3 july 1980

McCORQUODALE 1982
C. McCorquodale, *Reconstructing Carlo Dolci's Montevarchi Altar-piece and a Study for a Mystery Picture*, in "The Burlington Magazine", 135, 1982, pp. 344-346

McCORQUODALE 1986
C. McCorquodale, *Dolci Agnese*, in *Il Seicento fiorentino. Biografie* 1986, pp. 80-81

McCORQUODALE 1988-1989
C. McCorquodale, *Two Paintings by Carlo Dolci: a Discovery and Rediscovery*, "Sotheby's Art Auction", London 1988-1989, pp. 38-43

McCORQUODALE 1992
C. McCorquodale, *Florentine Drawings from Lille*, in "Apollo", 135, 1992, 363

MCCORQUODALE 1993
Ch. McCorquodale, *Reconstructing Carlo Dolci's Montevarchi Altarpiece, and a Study for a Mystery Picture*, in "The Burlington Magazine", 135, 1993, pp. 344-346

MEDICI 1880
U. Medici, *Catalogo della Galleria dei principi Corsini in Firenze*, Firenze 1880

MEIJER 2004
B. Meijer, *"Un motif essentiel": l'arco di rocce*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M. L. Chappel, M. Di Giampaolo e S. Padovani, Firenze 2004, pp. 255-264

MELONI TRKULJA 1971
S. Meloni Trkulja, *La guida di Lucca di Isa Belli Barsali*, in "La provincia di Lucca", 11, 1971

MELONI TRKULJA 1980
S. Meloni Trkulja, *A servizio del Granduca. Ricognizione di cento immagini della gente di corte*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala Bianca 24 luglio - 21 settembre 1980), Firenze 1980

MELONI TRKULJA 1986
S. Meloni Trkulja, *Andrea del Sarto copista e copiato*, in *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 8 novembre 1986 - 1 marzo 1987), Milano 1986, pp. 69-76

MICHAŁKOWA 1992
J. Michałkowa, *Carlo Dolci était-il apprécié en Pologne?*, in "Bulletin du Musée National de Varsovie", 33, 1992, 1-2, pp. 1-11

MICHEL 2010
C. Michel, *Peinture et plaisir, les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes 2010

Michelangelo to Matisse 1999
Michelangelo to Matisse: Drawing the Figure, catalogo della mostra (Sydney, New South Wales Art Gallery, 20 novembre 1999 - 27 febbraio 2000), a cura di T. Maloon e P. Raissis, Sydney 1999

MICHIEL 1981
O. Michiel, *Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca*, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra (Gaeta, Palazzo De Vio, luglio-ottobre 1981), Gaeta 1981, pp. 35-46

Middleton Park 1934
Middleton Park, Bicester, Oxon. A Valuable Collection of Antique Furniture, Pictures, Ornaments, Books, & c., Hampton and Sons Auctioneers 1934

MINICUCCI 1987
M. J. Minicucci, *Parabola di un Museo*, in "Rivista d'arte", 39, 1987, 3, pp. 215-433

Monaci in arme 2004
Monaci in arme. Gli ordini religiosi-militari dai Templari alla battaglia di Lepanto. Storia e arte, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 16 dicembre 2004 - 15 aprile 2005), a cura di F. Cardini, Roma 2004

MONACO 2007
M. C. Monaco, *Ancora sull'Alessandro morente' della Galleria degli Uffizi*, in "Mitteilungen Des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung", 113, 2007, pp. 175-206

MONBEIG GOGUEL 1972
C. Monbeig Goguel, *Inventaire général des dessins italiens*, I: *Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et sons temps*, Paris 1972

MONBEIG GOGUEL 2005
C. Monbeig Goguel, *Dessins Toscans XVI^e-XVIII^e Siècle*, II: *1620-1800*, Paris-Milano 2005

MONBEIG GOGUEL 2006
C. Monbeig Goguel, *La réception de la peinture florentine du XVII^e en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, in *Le goût pour la peinture italienne* 2006, pp. 313-327

MONBEIG GOGUEL 2011
C. Monbeig Goguel, *Les dessinateurs florentins et la littérature*, in *Florence au grand siècle* 2011, pp. 223-233

MONNAS 2008
L. Monnas, *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, New Haven-London 2008

MORENI 1816-1817
D. Moreni, *Continuazione delle Memorie istoriche dell'Ambrosiana imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno mediceo raccolte dal can. Domenico Moreni,* tomo 1.[- 2.], Firenze, presso Francesco Daddi in Borgo Ognissanti, 1816-1817

MORENI 1819
Dell'ingresso e permanenza in Firenze di Federigo Quarto Re di Danimarca e di Norvegia, relazione genuina di Scrittore anonimo e contemporaneo pubblicata per la prima volta dal Canonico Domenico Moreni, Firenze 1819

MORENO VILLA 1926
J. Moreno Villa, *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo*, Madrid 1926

MORO 2006
F. Moro, *Viaggio nel Seicento Toscano. Dipinti e disegni inediti*, Mantova 2006

MOSCO 1986
M. Mosco, *La Maddalena tra sacro e profano*, Firenze 1986

MOSCO 2007
M. Mosco, *Cornici dei Medici. La fantasia barocca al servizio del potere*, Firenze 2007

MOSCO, CASAZZA 2004
M. Mosco, O. Casazza, *Il Museo degli Argenti. Collezioni e collezionisti*, Firenze 2004

Mostra del Ritratto 1911
Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo-luglio 1911), Firenze 1911

Mostra della pittura italiana 1922
Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento. Catalogo (Firenze 1922), a cura di N. Tarchiani, Firenze 1922

Mostra Mercato 1995
Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato. 19 Biennale, catalogo della mostra, Firenze 1995

Musées de France 1988
Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle, a cura di A. Brejon de Lavergnée e N. Volle, Paris 1988

Museo Civico 2000
Museo Civico Pinacoteca Crociani, a cura di L. Martini, Siena 2000

Museum of Fine Arts. Budapest 1991
Museum of Fine Arts. Budapest, London-Budapest 1991

NAGLER 1835-1852
G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 22 voll., München 1835-1852

NEGRI 1722
G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722

NEGRO 1999
A. Negro, *La collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 1999

NESI 2006
A. Nesi, *Bartolomeo Marinari, un pittore sconosciuto del secondo Cinquecento*, in "Paragone", 57, 2006, pp. 81-87

Old Master Drawings 1988
Old Master Drawings - Dessins anciens, catalogo dell'asta (Parigi, David Jones Art Galery, 6-25 giugno 1988), Paris 1988

Old Masters 1992
Old Masters. Thyssen-Bornemisza Museum, a cura di J. M. Pita Andrade e M. del Mar Borobia Guerrero, Madrid 1992

ONGARO 2009
G. Ongaro, *Girolamo Mercuriale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009

ORLANDI 1704
P. Orlandi, *Abcedario pittorico, nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, ed d'architettura*, Bologna 1704

ORSI LANDINI 1998
R. Orsi Ladini, *Le vesti dei popoli islamici*, in *L'abito per il corpo* 1998, pp. 126-127

ORSI LANDINI 2009
R. Orsi Landini, *Zibellini e drappi d'oro: influenze e prodotti di moda fra Italia e Russia*, in *Lo stile dello Zar: arte e moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Prato, Museo del Tessuto, 2009-2010), a cura di D. Degli Innocenti e T. Lekbovich, Milano 2009, pp. 67-79

ORSI LANDINI 2011
R. Orsi Landini, *Calze, Calzoni, Calzette*, in Id., *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Cosimo I de' Medici*, Firenze 2011, pp. 69-95

PAATZ 1940-1954
W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6. Voll., Frankfurt am Main 1940-1954

PASSAVANT 1836
M. Passavant, *Tour of a German Artist in England Notices of Private Galleries and Remarks on the State of Art*, 2 voll., London 1836

PACCIANI 1998
S. Pacciani, *Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte: guida*, Firenze 1998

PACINI 1997
P. Pacini, *Dipinti di Ciro Ferri e di Luca Giordano nella cappella maggiore della Chiesa di santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze*, in "Antichità viva", 36, 1997, 2-3, pp. 149-159

PACINI 2005
P. Pacini, *L'oro e i simboli della fede per la glorificazione di santa Maria Maddalena de' Pazzi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 51, 2005, pp. 152-216

PADOA RIZZO 1997
A. Padoa Rizzo, *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Prato 1997

PAGLIARULO 1986
G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali*, in *Il Seicento Fiorentino. Biografie* 1986, pp. 183-187

PAGLIARULO 1994
G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in "Artista", 1994, pp. 138-198

PAGLIARULO 2013
G Pagliarulo, *Per Jacopo Vignali disegnatore: un percorso tra gli studi di figura*, in "Paragone", 755, 2013, 107, pp. 11-46

Painters by Painters 1988
Uffizi. Painters by Painters, catalogo della mostra (New York, National Academy of Design, 12 maggio - 31 luglio 1988; Houston, Museum of Fine Arts, 13 agosto - 23 ottobre 1988), New York 1988

Painting in Florence 1979
Painting in Florence 1600-1700, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 20 gennaio - 18 febbraio 1979; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 27 febbraio - 28 marzo 1979), a cura di C. McCorquodale, London 1979

Paintings from the Collection of Walter Chrysler 1956
Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler Jr, catalogo della mostra itinerante, a cura di B. Suida Manning, Portland 1956

Palazzo Blu 2010
Palazzo Blu. Le collezioni, Ospedaletto (PI) 2010

Palazzo degli Alberti 2004
Palazzo degli Alberti. Le collezioni d'arte della Cariprato, a cura di A. Paolucci, Ginevra-Milano 2004

Palazzo Pitti 1988
Palazzo Pitti. Guida alle collezioni e catalogo completo della Galleria, a cura di M. Chiarini, Firenze 1988

PALEOTTI 1582
G. Paleotti, *Discorso intorno alle Immagini Sacre e Profane*, Bologna 1582

PALIAGA 2013
F. Paliaga, *"Mi trovo talmente preso da un vivo amore alla nobil arte della pittura". I dipinti di Ferdinando de' Medici del "gabinetto d'opere in piccolo" della villa di Poggio a Caiano*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013

PALIAGA in c. s.
F. Paliaga, *"La nobil Galleria di scelti ed eccellenti maestri": i dipinti del camerino della villa di Poggio a Caiano*, in PALIAGA, SPINELLI in c. s.

PALIAGA, SPINELLI in c. s.
F. Paliaga, R. Spinelli, *Il "gabinetto d'opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando de' Medici nella villa di Poggio a Caiano*, in corso di stampa

Pandolfini 2012
Pandolfini Casa d'Aste, *Dipinti, Sculture e Disegni antichi e del sec. XIX e XX*, Asta, giovedì 18 ottobre 2012, Firenze 2012

Pandolfini 2014
Pandolfini Casa d'Aste, *Stampe e disegni antichi e moderni*, 11 giugno 2014

PAOLI 2008
M. P. Paoli, *Di madre in figlio. Per una storia dell'educazione alla corte dei Medici*, in "Annali di Storia di Firenze", 3, 2008, pp. 61-148

PAOLOZZI STROZZI 1994
B. Paolozzi Strozzi, *Per Raffaello Ximenes dilettante*, in "Antichità viva", 33, 1994, 2-3, pp. 57-61

PAOLUCCI DA SPELLO 1732
G. Paolucci da Spello, *Vita di Benedetto Menzini*, Firenze 1732

Papa Albani 2001
Papa Albani e le arti a Urbino e Roma 1700-1721, catalogo della mostra (Urbino 2001; Roma 2001-2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001

PAPI 1994
G. Papi, *Andrea Commodi*, Firenze 1994

PARKER 1938-2000
K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, 7 voll., Oxford 1938-1956, II (1956): *Italian School*

PAUL 2012
T. Paul, *Cultivating Virtuosity: A Biographical Portrait of Willem van Aelst*, in *Elegance and Refinement* 2012, pp. 11-23

PAULI 1927
G. Pauli, *Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg*, III: *Italianer*, Hamburg 1927

PAUSANIA 1991
Pausania, *Viaggio in Grecia*, traduzione di S. Rizzo, Milano 1991

PEMBROKE 1968
S. Pembroke, *A Catalogue of the Paintings and Drawings in the Collection at Wilton House*, London-New York 1968

Per Brera 2004
Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000, a cura di M. Ceriana e C. Quattrini, Firenze 2004

PÉREZ SÁNCHEZ 1969
A. E. Pérez Sánchez, *Catalogo de la coleccion de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid 1969

PÉREZ SÁNCHEZ 2003
A. E. Pérez Sánchez, *Catálogo de la colección de Dibuos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Gijón 2003

PERINI FOLESANI 2011
G. Perini Folesani, *Le notizie sul Sassoferrato nella* Storia Pittorica*: un case 'study' sul metodo lanziano*, in *Rapporti epistolari per la storia dell'arte. Lettere sparse del XIX e XX secolo*, a cura di M. Migliorini e G. Savio, Roma 2011, pp. 11-23

PERINI FOLESANI 2012
G. Perini Folesani, *Lo scrittoio di Luigi Lanzi*, in *1810-2010 Luigi Lanzi archeologo e storico dell'arte*, a cura di M. E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, Camerano 2012, pp. 3-22

Perugino e Raffaello 2013
Perugino e Raffaello. Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia, catalogo della mostra (Perugia 2013), a cura di F. F. Mancini e A. Natali, Passignano sul Trasimeno (Pg) 2013

PESCI 2009
L. Pesci, *La Collegiata di San Lorenzo. Maestranze fiorentine a Montevarchi dal Rinascimento all'Ottocento*, Firenze 2009

PPETRA' 1965
B. Petrà, *Notizie su uno degli Inghirami*, in "Prato. Storia e Arte", 12, 1965, pp. 105-112

PETRIOLI TOFANI 1977
A. Petrioli Tofani, *Maestri del Sei e Settecento toscano*, in "Biblioteca di Disegni", 24, 1977

PETRIOLI TOFANI 1986
A. Petrioli Tofani, *Dessins italiens du XVII^e siècle du Musée des Offices de Florence*, catalogo della mostra (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1986), Montréal 1986

PETRIOLI TOFANI 2005
A. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario, Disegni di figura. 2*, Firenze 2005

PETRIOLI TOFANI 2014
A. M. Petrioli Tofani, *L'Inventario Settecentesco dei Disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento*, 3 voll., Firenze 2014

PETROCCHI 1900
L. Petrocchi, *Massa Marittima: arte e storia*, Grosseto 1900

PEVSNER, LLOYD 1967
N. Pevsner, D. Lloyd, *The Buildings of England. Hampshire and the Isle of Wight*, London 1967

Philipe 1799
Catalogue of the Extensive Cabinet of Capital Drawings by the Greatest Masters of All the Schools (…) collected (…) by Charles Rogers (…) which will be sold by Auction, under the direction of Mr. Thomas Philipe (…) the 15th of April 1799, and Eight Following Days, Etc., London 1799

PIAZZA 1719
C. B. Piazza, *Emerologio di Roma Cristiana, Ecclesiastica e Gentile dell'Abate Carlo Bartolomeo Piazza Degli Oblati de' SS. Ambrogio e Carlo di Milano e Arciprete di S. Maria in Cosmedin*, t. II, Roma 1719

PICINELLI 1681-1687
F. Picinelli, *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus*, Köln 1681-1687

PIERACCINI 1883
E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria antica e moderna e Tribuna del David*, Firenze 1883

PIERACCINI 1883
E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria antica e moderna e Tribuna del David*, Firenze 1883

PIERACCINI 1913
E. Pieraccini, *Catalogue of the Royal Pitti Gallery in Florence*, Firenze 1913

Pinacoteca di Brera 1992
Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano 1992

PINCHERA 1999
V. Pinchera, *Lusso e decoro, vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Pisa 1999

Pittura francese nelle Gallerie Fiorentine 1977
Pittura francese nelle Gallerie Fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile - 30 giugno 1977), a cura di P. Rosenberg, Firenze 1977

PIZZORUSSO 1982
C. Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze 1982

PIZZORUSSO 1989a
C. Pizzorusso, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989

PIZZORUSSO 1989b
C. Pizzorusso, *'La Quiete' Giovanni da San Giovanni e Alessandro Adimari*, in "Artista", 1, 1989, pp. 86-97

PIZZORUSSO 2014
C. Pizzorusso, *Lorenzo Lippi e la 'tradizione dell'ordinario'*, in *Puro semplice e naturale* 2014, pp. 56-79

PLUCHART 1889
H. Pluchart, *Ville de Lille. Musée Wicar. Notice des dessins, cartons, postels, miniatures et grisailles exposée precede d'une introduction et du résumé de l'inventaire general*, Lille 1889

POPHAM 1965
A. E. Popham, *European Drawings in the Collection of the National Gallery of Canada*, Toronto 1965

POPHAM, WILDE 1949
A. E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries*, in *The Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949

Portrait Drawings 1974
Portrait Drawings: XV-XX Centuries, catalogo della mostra (Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, 2 agosto - 31 dicembre 1974), Scarborough 1974

POSNER 1971
D. Posner, *Annibale Caracci. A Study of the Reform of Italian Painting around 1590*, New York 1971

POUGETOUX 2003
A. Pougetoux, *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris 2003

PRATESI 1993
G. Pratesi, *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, 3 voll., Torino 1993

PREVOST-MARCILHACY 2006
P. Prevost-Marcilhacy, *Les Rothschild collectionneurs de peinture italienne*, in *Le goût pour la peinture italienne* 2006, pp. 277-290

PRIMISSER 1819, ed. 1972
A. Primisser, *Die Kaiserlich - Königliche Ambraser - Sammlung*, Wien 1819, rist. anast. Graz 1972

Principales acquisitions 1983
Principales acquisitions des musées de province, in "La Revue du Louvre", 1, 1983, pp. 55-59

PRINZ 1971
W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnesse in den Uffizien. Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten un Dokumentenanhang*, Berlin 1971

PRINZ 1990
W. Prinz, *Del Sera Paolo*, in *Dizionario Biografico delgi Italiani*, 38, Roma 1990

PROCACCI 1932
U. Procacci, *L'incendio della chiesa del Carmine del 1771 (la Sagra di Masaccio; gli affreschi della chiesa del Carmine)*, in "Rivista d'arte", 14, 1932, pp. 141-232

Prose fiorentine 1730
Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito accademico della Crusca, 3 voll., Venezia 1730

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato; i disegni e due nuovi dipinti*, in *Sassoferrato "pictor virginum"* 2010, pp. 25-36

Puro semplice e naturale 2014
Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno 2014 - 6 gennaio 2015), a cura di A. Giannotti e C. Pizzorusso, Firenze 2014

Raccolta di lettere 1824
Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, a cura di G. Bottari e S. Ticozzi, 8 voll., Milano 1822-1839, XIII (1824)

Raphael to Renoir 2009
Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 21 gennaio - 26 aprile 2009; Edimburgo, National Gallery of Scotland, 5 giugno - 6 settembre 2009), New York 2009

Reale Galleria di Firenze illustrata 1817-1831
Reale Galleria di Firenze illustrata, 5 voll., Firenze 1817-1831

REDI 1809-1811
F. Redi, *Lettere di Francesco Redi*, in *Opere di Francesco Redi gentiluomo aretino e accademico della Crusca*, 9 voll., Milano 1809-1811

Renaissance et baroque 1989
Renaissance et baroque, dessins italiens du musée de Lille, catalogo della mostra (Lille, Musée des Beaux Arts, 9 dicembre 1989 - 20 febbraio 1990), a cura di B. Brejon de Lavergnée, Milano 1989

Repertorio della scultura fiorentina 1993
Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento, a cura di G. Pratesi e con il coordinamento scientifico di S. Bellesi e U. Schlegel, 3 voll., Torino 1993

Report on the Manuscripts Finch 1922
Report on the Manuscripts of the Late Allan George Finch, Esq. of Burley-on-the-Hill, Rutland, II, London 1922

Ricami e merletti 1985
Ricami e merletti nelle chiese e nei monasteri di Prato dal XVI al XIX secolo, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, marzo-aprile 1985), a cura di M. Carmignani, Prato 1985

RICCI 1834, ed. 1970
A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, 2 voll., Macerata 1834, rist. anast. Bologna 1970

RICCOMINI 2003
M. Riccomini, *Viaggio in Curlandia*, in "Paragone", 643, 2003, pp. 26-34

RICHA 1754-1762
G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Firenze, 1754-1762

RICHA 1761
G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1754-1762, IX (1761), pp. 283-286 e 321-322

RIGONI 1891
C. Rigoni, *Catalogo della Galleria degli Uffizi*, Firenze 1891

RIPA 1602
C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane*, in Roma, per gli Heredi di Gio. Gigliotti. M.D.XCIII 1602

RIPA 1603
C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, et di propria inventione, trovate, et dichiarate da Cesare Ripa perugino*, Roma 1603

RIPA 1618, ed. 1993
C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1618; ed. a cura di P. Buscaroli con prefazione di M. Praz, Milano 1993

RIPA 1630
C. Ripa, *Della più che novissima Iconologia, nella quale si esprimono varie Imagini di Virtù, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi et altre materie infinite utili ad ogni stato di Persone, ampliata dal Signor Giovanni Zaratino Castellini romano in questa ultima editione di Imagini et Discorsi, con Indici copiosi, et ricorretta*, Padova 1630

ROANI 2012
R. Roani, *"… a quattro paoli al giorno…". Restauri alla quadreria fiorentina del conte Luigi Bartolini Baldelli*, in *Scritti di Museologia e di Storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012, pp. 163-172

ROANI VILLANI 1997
R. Roani Villani, *Le sculture*, in *Villa La Quiete* 1997, pp. 109-128

ROBINSON 1876
J. C. Robinson, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch*, Esq., London 1876

ROBINSON 1979
J. M. Robinson, *The Ruin of Historic English Collections*, in "The Connoisseur", 202, 1979, 805, pp. 162-169

ROCHE 1993
M.-D. Roche, *Le musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio 1993

ROGERS 1778
C. Rogers, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings to which Are Annexed Lives of their Authors with Explanatory and Critical Notes by Charles Rogers Esq. F.R.S. and S.A.L.*, London 1778

ROLI 1969
R. Roli, *I disegni italiani del Seicento. Scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*, Treviso 1969

ROMEO 1998
I. Romeo, *Una replica settecentesca dell'Alessandro Capitolino*, in "Xenia Antiqua", 7, 1998, pp. 203-211

Rose purezza e passione 2009
Rose purezza e passione nell'arte dal Quattrocento a oggi, catalogo della mostra (Caraglio, 27 giugno - 25 ottobre 2009), a cura di A. D'Agliano, Cinisello Balsamo (MI) 2009

ROSENBERG 1984
P. Rosenberg, *Bartolomeo Mancini et la Pompadour*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, pp. 515-518

ROSENBERG 2005
P. Rosenberg, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano 2005

ROSSELLI DEL TURCO SASSATELLI 1930
T. Rosselli Del Turco Sassatelli, *La congregazione dei Buonomini di San Martino. Note storiche ed artistiche*, Firenze 1930

ROSSETTI 1786
G. B. Rossetti, *Il Forastiere illuminato per le Pitture, Sculture, ed Architetture della Città di Padova, ovvero descrizione delle cose più rare della stessa città con altre curiose notizie*, Padova 1786

ROSSI 1939
A. M. Rossi OSM, *Un grande apostolo del secolo XIII*, in "L'Osservatore Romano", 197, agosto 1939, 23, p. 3

RUDOLPH 1973
S. Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento, aspetti dello stile Cosimo III*, in "Arte Illustrata", 54, 1973, pp. 213-228

RUSKIN 1843-1860, ed. 1903
J. Ruskin, *Modern Painters* (London 1840-1843), I: *Of a General Principles, and Truth*, London 1903

RUSSELL 1985
F. Russell, *An Early Masterpiece by Carlo Dolci*, in "The Burlington Magazine", 127, 1985, 991, p. 716

RUSSELL 1990
F. Russel, *Sassoferrato, San Francesco, Giovanni Battista Salvi il "Sassoferrato"*, in "The Burlington Magazine", 132, 1990, pp. 808-809

RUSSO 2012
F. Rousso, *Per una biografia di Fra' Ainolfo de' Bardi cavaliere di Malta e garante per Caravaggio*, in "Roma moderna e contemporanea", 19, 2012, 2, pp. 559-565

Sacri Splendori 2014
Sacri Splendori. Il Tesoro della 'Cappella della Reliquie' in Palazzo Pitti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 10 giugno-2 novembre 2013), a cura di R. Gennaioli e M. Sframeli, Livorno 2013

SAFARIK 1982
E. A. Safarik, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma 1982

SALOMÉ 2005
L. Salomé, *La peinture cherchant un homme. Portraits imaginaires de philosophes antiques dans l'Europe du XVII^e siècle*, in *Les curieux philosophes de Velazquez à Ribera*, a cura di D. Bakhuÿs, Lyon 2005, pp. 24-53

SALVINI 1717
S. Salvini, *Fasti Consolari dell'Accademia fiorentina*, Firenze 1717

SANTONI 1847
L. Santoni, *Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'arcidiogesi di Firenze, tratte da diversi autori*, Firenze 1847

SANTUCCI 1980
P. Santucci, *Ludovico Mazzanti (1686-1775)*, L'Aquila 1980

SAPORI 2001
G. Sapori, *Collezionisti di centro collezionisti di periferia*, in *Geografia del collezionismo* 2001, pp. 41-59

SARRAZIN 2006
B. Sarrazin, *Les collections italiennes de François Cacault*, in *Le goût pour la peinture italienne* 2006, pp. 253-260

SASSETTI 1855
F. Sassetti, *Lettere edite e inedite di Filippo Sassetti*, raccolte e annotate da E. Marcucci, Firenze 1855

Sassoferrato "pictor virginum" 2010
Sassoferrato "pictor virginum". Nuovi studi e documenti per Giovan Battista Salvi, a cura di C. Prete, Ancona 2010

Savonarola 1998
Savonarola e le sue 'Reliquie' a San Marco. Itinerario per un percorso savonaroliano nel Museo, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, 15 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999), a cura di M. Scudieri e G. Rasario, Firenze 1998

SCALINI 1988
M. Scalini, *Il poema epico cinquentesco, armi all'eroica e da pompa*, in *Armi e Armati* 1988, pp. 13-27

SCALINI 1998
M. Scalini, *Accessori nel vestire nell'iconografia seicentesca a Prato*, in *Il Seicento a Prato* 1998, pp. 212-216

SCHLOSSER MAGNINO 1924, ed. 1979
J. Schlosser Magnino, *Die Kunstliteratur* (Wien 1924), ed. it. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1964, rist. anast. Firenze 1979

SCHRÖDER 2004
S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, 2: *Idealplastik*, Mainz am Rhein 2004

SCHWARTZ 2009
F. Schwartz, *Il bel cimitero. Santa Maria Novella in Florenz (1279-1348)*, Berlin 2009

SCHWARZMAIER 1973
H. Schwarzmaier, *Cadolingi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Roma 1973

Scipione Pulzone 2013
Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee, catalogo della mostra (Gaeta 2013), a cura di A. Acconci e A. Zuccari, Roma 2013

SCRASE 1996
D. Scrase, *A Drawing of Dante after Bronzino by Carlo Dolci in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, in *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, a cura di M. T. Caracciolo, Rimini 1996, pp. 204-209

SCRASE 2011
D. Scrase, *Italian Drawings at The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Together with Spanish Drawings*, Cambridge 2011

Scultura II 2009
Scultura II, Tomasso Brothers Fine Art, London 2009

Sebastiano del Piombo 2008
Sebastiano del Piombo. 1485-1547, catalogo della mostra (Roma, 8 febbraio - 18 maggio 2008; Berlino, 28 giugno - 28 settembre 2008), a cura di C. Strinati, Roma 2008

SEBREGONDI 1991
L. Sebregondi, *Tre confraternite fiorentine. Santa Maria della Pietà, detta Buca di San Girolamo, San Filippo Benizi, San Francesco Poverino*', Firenze 1991

SEBREGONDI 2010
L. Sebregondi, *Arte, devozione e rinnovamento spirituale nelle confraternite fiorentine*, in *Firenze milleseicentoquaranta* 2010, pp. 47-62

SEGNERI 1677
P. Segneri, *Il Divoto di Maria vergine istruitone' mezzi, e ne' motivi che lo inducono a ben servirla*, Modena 1677

Seicento. Le siècle du Caravage 1988
Seicento. Le siècle du Caravage dans les collections françaises, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 11 ottobre 1988 - 2 gennaio 1989), a cura di A. Brejon de Lavergnée e N. Volle, Paris 1988

SERAFINI 2013
G. Serafini, *Il* Ritratto di poeta *di Carlo Dolci*, in *Siena, la Toscana, l'Europa. Studi sul patrimonio artistico e la conservazione in onore di Bernardina Sani*, a cura di P. Agnorelli, Siena 2013, pp. 65-78

SERAFINI 2014a
G. Serafini, *L'opera di Carlo Dolci nel suo contesto culturale*, tesi di dottorato, Università degli studi di Siena, Scuola di dottorato in logos e rappresentazione, studi interdisciplinari di letteratura, estetica, arte e spettacolo, sezione in storia dell'arte, storia della critica e gestione dell'arte, XXVI ciclo, tutor B. Sani, 2 voll., Siena 2014

SERAFINI 2014b
G. Serafini, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi: la vita e l'iconografia*, in *L'altra metà del cielo* 2014, pp. 94-105

SERAFINI 2014c
G. Serafini, *"Dos in candore": dal motto della granduchessa Vittoria della Rovere innocenza e purezza nella spiritualità e nell'arte di Villa La Quiete*, in *L'altra metà del cielo* 2014, pp. 173-187

Serie degli uomini i più illustri 1769-1775
Serie degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettura, con i loro elogi e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, 12 tomi, Firenze 1769-1775

SHARNOVA 2005
E. Sharnova, *"Un vrai musée de la peinture française": La collection française de Nicolaï Borissovitch Youssoupov*, in *Collections et marché de l'art en France 1789 - 1848*, a cura di M. Preti-Hamard e P. Sénéchal, Rennes 2005, pp. 359-373

SICA 2007
C. Sica, *Carlo Dolci, Angelo custode (Guardian Angel)*, in JACKSON 2007, p. 169

SIGNORINI, PACINI 2009
M. A. Signorini, E. Pacini, *Tra Linneo e Caravaggio. Riflessioni botaniche a margine di una mostra sulla natura morta*, Firenze 2009

SOLDANI 1754
F. Soldani, *Lettera decima sopra la fondazione de' monasteri di S. Lorenzo a Coltibuono e di S. Maria a Cavriglia*, Firenze 1754

SOLERTI 1905
A. Solerti, *Musica, Ballo e drammatica alla Corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905

SOLTYS 2003
A. Soltys, *An Unknown Painting of the 'Ecce Homo' (1635) by Carlo Dolci*, in "The Burlington magazine", 145, 2003, pp. 371-373

Some Recent Acquisitions 1972
K. R., *Some Recent Acquisitions Made by Museums and Galleries in Great Britain*, in "The Burlington Magazine", 114, giugno 1972, 831, pp. 438-442

Sotheby's 1943
Sotheby's, *Catalogue of fine drawings (…) the property of Mrs. M. F. Warner (…) Mrs. McGowan (decd.) (…) the Rt. Hon. Lord*

Berwick (…) Sir George Clausen (…) oil paintings (…) Lady Brownrigg (…) Capt. G. Fenwick-Owen and other properties, which will be sold by auction by Messrs. Sotheby & Co. (…) at their large galleries … on Wednesday, the 2nd of June, 1943 (…), London 1943, lotto 58

Sotheby's 1963
Sotheby's, *Catalogue of Old Master Drawings, comprising St. Bartlomew by School of Nürnberg, (…), which will be sold by Auction by Messers Sotheby & Co, (…), Tuesday, March 12, 1963*, London 1963

Sotheby's 1968
Sotheby's, Londra, 22 maggio1968, lotto 51

Sotheby's 1977
Sotheby's, *Old Master Paintings. The Property of the Constitutional Club and other Owners which will be sold by auction by Sotheby Parke Bernet & Co. (…) at their large galleries, 34 &35 New Bond Street, London, (…), Wednesday, 16th February, 1977*, London 1977

Sotheby's 1998
Sotheby's, *Important Old Master Paintings…*, Sotheby's, New York, 30 gennaio 1998, s.l. 1998

Sotheby's 2006
Sotheby's, *Old Master Paintings*, Olympia, London, 25 aprile 2006, lotto 320

Sotheby's 2008
Sotheby's, *Old Master Paintings*, Auction in London, Thursday 24 April 2008, London 2008

Sotheby's 2010
Sotheby's, Londra, 7 dicembre 2010, lotto 72

Sotheby's 2014
Sotheby's, *Old Master Paintings*, New York, 31 gennaio 2014, lotto 53

SOTTILI 2015
F. Sottili, *Marsuppini*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento*, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Pisa 2015, p. 293

SPAGNESI 1990
A. Spagnesi, *S. Lorenzo di Jacopo Vignali nella chiesa di Serpiolle*, in 'Antichità viva', 29, 1990, 1, pp. 15-20

SPALLETTI 2010
E. Spalletti, *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze 2010

SPERINDEI 2003
S. Sperindei, *Profilo dell'attività di Giuseppe Ranucci*, in "Bollettino d'arte", 88, 2003, 123, pp. 99-118

SPINELLI 2004
R. Spinelli, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della villa Medici Corsini a Mezzomonte*, in *L'arme e gli amori* 2004, II, pp. 341-377

SPINELLI 2005
R. Spinelli, *Il Casino di San Marco*, in *Fasto di corte* 2005, pp. 205-223

SPINELLI 2006a
R. Spinelli, *La residenza cittadina: il Casino degli Orti Oricellari*, in *Fasto di corte* 2006, pp. 210-217

SPINELLI 2006b
R. Spinelli, *La villa di Castello*, in *Fasto di corte* 2006, pp. 30-33.

SPINELLI 2006c
R. Spinelli, *Vittoria della Rovere e la villa del Poggio Imperiale: i primi interventi artistici*, in *Fasto di corte* 2006, pp. 13-30

SPINELLI 2008
R. Spinelli, *Simbologia dinastica e legittimazione del potere. Maria Maddalena d'Austria e gli affreschi del Poggio Imperiale*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti: XVI-XVIII secolo*, atti del convegno internazionale degli studi (Firenze, San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), a cura di G. Calvi e R. Spinelli, 2 voll., Firenze 2008, II, pp. 645-678

SPINELLI 2010
R. Spinelli, *Mecenatismo mediceo e mecenatismo privato: il caso Niccolini*, in *Firenze Milleseicentoquaranta* 2010, pp. 263 -279

SPINELLI 2012a
R. Spinelli, *Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, e Carlo Dolci nelle collezioni di Vittoria della Rovere e di Francesco Maria de' Medici. Nuovi documenti, precisazioni, identificazioni*, in "Studi di Storia dell'Arte", 23, 2012, pp. 183-200

SPINELLI 2012b
R. Spinelli, *Un dono mediceo per la Santissima Annunziata e considerazioni sulla bottega orafa Comparini, Vanni e Rotani di Firenze*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti di San Miniato", 90, 2012, 79, pp. 181-196

SPINELLI 2013a
R. Spinelli, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana "di tutte le Scienze amatissimo, e di tutte le nobili Arti il Promotore": spunti e riflessioni per una biografia*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 34-71

SPINELLI 2013b
R. Spinelli, *Note sul collezionismo del principe-cardinale Francesco Maria de' Medici. Nuovi documenti su Andrea Scacciati, Pietro Dandini, Francesco Corallo, Antonio Ugolini, Livio Mehus, Niccolò Cassana, Balthasar Permoser, Gaetano Giulio Zumbo e altri*, in "Predella", 8, 2013, pp. 85-105

SPINELLI 2014
R. Spinelli, *Devozione medicea alla Sacra Immagine dell'Annunziata a Firenze (1609-1743). Riflessioni e note d'archivio*, in *L'altra metà del cielo* 2014, pp. 56-71

SPINOSA 2003
N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2003

Splendori di pietre dure 1988
Splendori di pietre dure. L'arte di Corte nella Firenze dei Granduchi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988 - 30 aprile 1989), a cura di A. Giusti, Firenze 1988

SPRETI 1928-1935
V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana, famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia*, Milano 1928-1935

Staatsgalerie Schleißheim 1980
Staatsgalerie Schleißheim. Verzeichnis der Gemälde, a cura di J. G. Prinz von Hohenzollern, Münich 1980

STENONE 1986
N. Stenone, *Niccolò Stenone. Opere Scientifiche*, traduzione integrale dei testi originali, a cura di L. Casella, 2 voll., Firenze 1986

STEWART 1993
A. F. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley 1993

Stille Welt 2002
Stille Welt. Italienische Stilleben; Arcimboldo, Caravaggio, Strozzi, catalogo della mostra (München, Kunsthalle der Hipo-Kulturstiftung, 6 dicembre 2002 - 23 febbraio 2003), a cura di M. Gregori e J. G. Prinz von Hohenzollern, Milano-München 2002; ed. it. *La Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, Firenze 2002

Storia della moda 1995
Storia della moda, a cura di R. Varese e G. Butazzi, Bologna 1995

Storia delle arti in Toscana. Il Seicento 2001
Storia delle arti in Toscana. Il Seicento, a cura di M. Gregori, Firenze 2001

STRAUSSMAN-PFLANZER 2010
E. Straussman-Pflanzer, *Court Culture in 17th Century Florence. The Art Patronage of Medici Grand Duchess Vittoria della Rovere (1622-1694)*, tesi di dottorato, relatori K. Christiansen e L. Nochlin, New York University 2010

STREHLKE 1998
C. B. Strehlke, *Angelico*, Milano 1998

STROCCHI 1976
M. L. Strocchi, *Il Gabinetto d"opere in piccolo' del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Caiano*, in "Paragone", 27, 1976, 311, pp. 83-116

STRUHAL 2007
E. Struhal, *"La semplice imitazione del naturale". Lorenzo Lippi's Poetics of Naturalism in Seventeenth-Century Florence*, Ph.D. Diss., Baltimore 2007

STRUHAL 2008
E. Struhal, "*La semplice imitazione del naturale". Lorenzo Lippi's Poetics of Naturalism in Seventeenth-Century Florence*, Ph.D. diss. (2007), Ann Arbor (MI) 2008

STUART JONES 1912
H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912

STUMPO 1995
E. Stumpo, *Alle origini della psicanalisi? Il* Diario Spirituale *di Filippo Baldinucci e la direzione spirituale dell'Italia moderna*, in BALDINUCCI 1995, pp. I-XLI

SUIDA 1906
W. Suida, *Genua*, Lipsia 1906

Supplemento alla serie dei trecento elogi 1776
Supplemento alla serie dei trecento elogi e ritratti degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettura o sia Abecedario Pittorico dall'origine delle Belle Arti a tutto l'anno MDCCLXXV, Firenze 1776

Supplemento XVIII secolo
Supplemento alle Notizie delle Chiese di Firenze e di alcune suburban divise ne' suoi quartieri. Tomo III. Vite di Pittori Scultori ed Architettori che hanno operato in esse, ms, XVIII secolo, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Moreni 226, IV

Sustermans 1983
Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio - ottobre 1983), a cura di M. Chiarini e C. Pizzorusso con testi di M. Chiarini, L. Goldenberg Stoppato, A. Guidotti, K. Langedijk, S. Meloni Trkulja e C. Pizzorusso, Firenze 1983

TAGLIAFERRO 1995
L. Tagliaferro, *La magnificenza privata: "argenti, gioie, quadri e altri mobili" della famiglia Brignole Sale, secoli XVI-XIX*, Torino 1995

TARGIONI TOZZETTI XVIII secolo
G. Targioni Tozzetti, *Notizie della vita di Vincenzio Dandini il Vecchio, Pittore nato nel 1607 e morto nel 1675. Stato scolare di Cesare Dandini, del Passignano e di Pietro da Cortona*, ms, Targioni Tozzetti 240 (Striscia 323)

TERESA D'AVILA 1605
T. d'Avila, *Il Cammino di Perfezione e il Castello Interiore, Libri della b.m. Teresa di Giesu fondatrice degli Scalzi Carmelitani. Trasportati dalla spagnuola nella lingua italiana dal signor Cosimo Gaci*, Firenze 1605

TERESA D'AVILA 1962
Teresa d'Avila, santa, *Vita*, Milano 1962

TÉREY 1916
G. Térey, *Országos Magyar Szépművészeti Muzeum*, Berlin 1916

TESTORI 1996
E. Testori, Recensione a *F. Baldassari, Carlo Dolci (Torino 1995)*, in "Critica d'Arte", 59, 1996, 5, pp. 10-11

TETTONI 1872
L. Tettoni, *Vita letteraria del conte Giovanni Antonio Luigi Cibrario*, Torino 1872

The Art of Italy 2007
The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque, catalogo della mostra (Londra, 2007), a cura di L. Whitaker e M. Clayton, London 2007

The Baroque in Italy 1978
The Baroque in Italy. Paintings and Sculptures 1600-1720, catalogo della mostra (Londra, Heim Gallery, 15 giugno - 25 agosto 1978), London 1978

The Italians 2002
The Italians: Three Centuries of Italian Art 1500-1800, catalogo della mostra (Canberra e Melbourne, 2002), a cura di V. Sgarbi, Firenze-Milano 2002

The Medici Treasury 2011
The Medici Treasury, catalogo della mostra (Mosca, Musei del Cremlino, 20 marzo - 1 agosto 2011), a cura di M. Sframeli e R. Gennaioli, Mosca 2011

The Portsmouth Diocesan News 1939
The Portsmouth Diocesan News. A Long Lost picture?, 17, 1 Maggio 1939, pp. 37-38

The Queen's Pictures 1991
The Queen's Pictures: Royal Collectors through the Centuries, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 1991), a cura di Ch. Lloyd, London 1991

The Thyssen-Bornemisza 1969
The Thyssen-Bornemisza Collection, a cura di R. Heinemann, 2 voll., Castagnola (Lugano) 1969

THIEM 1977
C. Thiem, *Florentiner Zeichner des Frühbarock*, Monaco di Baviera 1977

TITI 1674
F. Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle chiese di Roma*, Roma 1674

TOMLIN 1986
M. Tomlin, *The 1782 Inventory of Osterley Park*, in "Furniture History", 22, 1986, pp. 107-134

TORMEN 2010
G. Tormen, *Ad ornamentum Imperii: il trasferimento della collezion Obizzi a Vienna a fine Ottocento*, in "Saggi e Monumenti di storia dell'arte", 34, 2010, pp. 173-254

TORMEN 2012
G. Tormen, *Ritratti dei Medici al Catajo: per la storia dei rapporti tra i Granduchi di Toscana e gli Obizzi*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 36, 2012, pp. 115-136

TORRITI 1978
P. Torriti, *La Pinacoteca di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genova 1978

TOSCANO 1989
B. Toscano, *La pittura in Umbria nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* 1989, I, pp. 361-381

TOZZI [1765] 2010
F. M. Tozzi, *"Memorie della Chiesa, e Convento" della SS. Annunziata di Firenze (1765)*, a cura di E. Casalini e P. Ircani Mechini, Firenze 2010

Treasures from the Fitzwilliam 1989
Treasures from the Fitzwilliam "The Increase of Learning and other Great Objects of that Noble Foundation", Cambridge 1989

Trésors des Médicis 2010
Trésors des Médicis, catalogo della mostra (Parigi, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 29 settembre 2010 - 31 gennaio 2011), Milano 2010

TURNER 1980
N. Turner, *Italian Baroque Drawings*, London 1980

TURNER 1986
N. Turner, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, London 1986

TURNER 1993
N. Turner, *The Gabburri / Rogers Series of Drawn Self-Portraits and Portraits of Artists*, in "Journal of the History of Collections", 5, 1993, 2, pp. 179-216

TZEUTSCHLER LURIE 1968
A. Tzeutschler Lurie, *Two Devotional Paintings by Sassoferrato and Carlo Dolci*, in "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art", 55, 1968, pp. 219-229

Uffizi e Pitti 1994
Uffizi e Pitti. I dipinti della Gallerie fiorentine, a cura di M. Gregori, Udine 1994

Un granduca e il suo ritrattista 2006
Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala Bianca, 16 giugno - 22 ottobre 2006), a cura di L. Goldenberg Stoppato, Livorno 2006

Un'altra bellezza 2007
Un'altra bellezza Francesco Furini, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 dicembre 2007 - 27 aprile 2008), a cura di M. Gregori e R. Maffeis, Firenze 2007

Una gloria europea 2010
Una gloria europea. Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647), catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 23 giugno - 11 ottobre 2010), a cura di R. Contini e F. Solinas, Cinisello Balsamo (MI) 2010

URBANI 2008
P. Urbani, *Il Principe nelle reti. Tutto è forza d'una fatale necessità*, in *Gian Gastone (1671-1737). Testimonianze e scoperte sull'ultimo Granduca de' Medici*, a cura di M. Bietti, Firenze 2008, pp. 21-140

Van Ham 2009
Van Ham Kunstauktionen. Alte und Neuere Meister, 282 Auktion, Köln 2009

VARAZZE 1995
J. da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995

VASARI 1500 e 1568, ed. 1966-1987
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987

VENTURELLI 1995
P. Venturelli, *L'abito femminile tra Seicento e Settecento in relazione ai grandi mutamenti storici. L'oriente, i Lumi e la rivoluzione industriale*, in *Storia della moda* 1995, pp. 94-96

VENTURI 1891
A. Venturi, *La Regia Galleria Pitti in Firenze*, Dornach-Paris 1891

VESME, DEARBORN MASSAR 1971
A. De Vesme, P. Dearborn Massar, *Stefano della Bella. Catalogue Raisonné with Introduction and Additions*, New York 1971

Villa La Quiete 1997
Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1997

VISONÀ 1998
M. Visonà, *In ritratto di Anna Maria Luisa dei Medici bambina e I lari del Poggio Imperiale (riflessioni sul Foggini)*, in "Paragone", 49, 1998, 22, pp. 19-30

Vita di Baldinucci 1948
Vita di Baldinucci scritta dal figlio Francesco Saverio, appendice a F. Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, a cura di S. Samek Ludovici, Milano 1948

Vocabolario della Crusca 1691
Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa terza impressione nuovamente corretto, e copiosamente accresciuto, Firenze 1691

VODRET 1996
R. Vodret, *La pala della chiesa dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi*, in *Domenichino* 1996, pp. 298-310

VOLPI 2014
C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma 2014

VOLPINI 2013
P. Volpini, *Niccolini, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013, pp. 325-328

Von Raphael to Tiepolo 1999
Von Raphael to Tiepolo. Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterhazy, catalogo della mostra (Francoforte, 1999), Münich 1999

VON SANDRART 1675
J. von Sandrat, *Der Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675

VSEVOLOŽSKAJA 2010
S. Vsevoložskaja, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana del Seicento*, Milano 2010

WAAGEN 1830
G. F. WAAGEN, *Verzeichniss der Gemälde-*Sammlung *des Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830

WAAGEN 1838
G. F. Waagen, *Works of Art and Artists in England*, 3 voll., London 1838

WAAGEN 1854, 1857
G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 3 voll., London 1854, e *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain* (supplemento), London 1857

WAAGEN 1854
G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 3 voll., London 1854

WAAGEN 1857
G. F. Waagen, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, Supplemento, London 1857

WATERHOUSE 1960
E. K. Waterhouse, *A Note on British Collections of Italian Pictures in the Later Seventeenth Century*, in "The Burlington Magazine", 102, 1960, pp. 54-58

WATERHOUSE 1962
E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, London 1962

WATERHOUSE 1976
E. Waterhouse, *Roman Baroque Painting. A List of the Principal Painters and their Works in and Around Rome*, London 1976

WATERHOUSE 1979
E. Waterhouse, *Florentine Painting in the Seventeenth Century*, in "Apollo", 109, 1979, 203, pp. 32-37

WATTEVILLE 1989
C. De Watteville, *Collezione Thyssen-Bornemisza. Guida alle opere esposte*, Lugano 1989

WAŹBIŃSKI 1985
Z. Waźbiński, *L'*Annunciazione *nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri,* in *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, II: *Art. Architecture,* a cura di A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook, Firenze 1985, pp. 533-549

WAŹBIŃSKI 1987
Z. Waźbiński, *Il* modus semplice*: un dibattito sull'*ars sacra *fiorentina intorno al 1600*, in *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di studi (Urbino-Firenze, 6 - 14 aprile 1984), a cura di M. Sambucco Hamoud e M. L. Strocchi, 2 voll., Urbino 1987, I, pp. 625-648

WHARTON 1923
E. Wharton, *Old New York: False Dawn (The Forties)*, New York 1923

WHEELOCK 2012
A. K. Wheelock, *"Guillelmo" in Amsterdam: Van Aelst's Painterly Style in Amsterdam*, in *Elegance and Refinement* 2012, pp. 37-49

WITTKOWER 1972
R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750* (Torino 1958), Torino 1972

WOODWARD 1963
J. Woodward, *Museum Acquisition, Paintings by Dolci and Claude for Birmingham*, in "Apollo", 77, 1963, pp. 250-252

X Biennale 1977
X Biennale Mostra mercato internazionale dell'antiquariato, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, Palazzo Giuntini, 17 settembre - 16 ottobre 1977), Firenze 1977

ZANGHERI 2000
L. Zangheri, *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, Firenze 2000

ZANI 1817-1824
P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 19 voll., Parma 1817-1824

Zibaldone baldinucciano 1979-1981
Zibaldone baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini, Bernardo De Dominici, Giovanni Camillo Sagrestani e altri, a cura di B. Santi, 2 voll., Firenze 1979-1981

ZOBI 1841
A. Zobi, *Notizie storiche riguardanti l'Imperiale e Reale stabilimento dei lavori di commesso in pietre dure di Firenze*, Firenze 1841

ZOBI 1853
A. Zobi, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure che si eseguono nell'I. e R. Stabilimento di Firenze*, 2ª edizione con aggiunte e correzioni, Firenze 1853